

Filológiai KÖZLÖNY

LXIII. évfolyam

2017/3

TRANSZKULTURÁLIS, TÁRSADALMI ÉS KÍSÉRLETI TEST-TEREK A KORTÁRS NÉMET IRODALMAKBAN

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG

Abádi Nagy Zoltán • Csúri Károly • Horváth Kornélia (főszerkesztő) •
Kovács Árpád (elnök) • Pál József • Szegedy-Maszák Mihály (1986–1991,
2008–2016) • Vizkelety András

SZERKESZTŐSÉG

Bényei Tamás • Bókay Antal • Hárs Endre • Jákfalvi Magdolna •
Józan Ildikó • Menczel Gabriella • Orosz Magdolna • Sándorfi Edina

E lapszámunk tematikus írásait Sándorfi Edina szerkesztette

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI
BIZOTTSÁGÁNAK FOLYÓIRATA

A lap megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatta



Kiadja a Gondolat Kiadó
Felelős kiadó Bácskai István
1088 Budapest, Szentkirályi u. 16.
Telefon: +361-486-1527

*www.gondolatkiado.hu
facebook.com/gondolat*

Lapterv Lipót Éva

HU ISSN 0015-1785

TARTALOM

MARICA BODROŽIĆ: A szem mögötti szem. A szó térbeli megjelenéséről (részletek) (Sándorfi Edina ford.)	5
HAMMER ERIKA: Transzkulturalitás és interkulturális emlékezet a kortárs német irodalomban	10
SCHAUER HILDA: „Köztes landolás egy köztes országban”. Identitáskeresés Léda Forgó <i>Vom Ausbleiben der Schönheit</i> című regényében	28
RITZ SZILVIA: „...egy megkísérelt megközelítés, ami sosem jár sikerrel...” Utazás és elbeszélés mint a határok felbomlása Thomas Stangl <i>Az egyetlen hely</i> című regényében	39
STEPHAN KRAUSE: A kortárs líra testpoétikájáról. Ranga–Drawert–Somogyi	52
SATA LEHEL: Kísérleti eljárások Brigitta Falkner <i>Populäre Panoramen I</i> című művében	68

▪ MŰHELY

PROPSZT ESZTER: A reprezentáció határai Terézia Mora <i>A szörnyeteg</i> című regényében	83
GERGYE LÁSZLÓ: Beszéd és írás viszonya Hans Christian Andersen <i>Improvisatoren</i> című regényében	103
Számunk szerzői	117

MARICA BODROŽIĆ

A szem mögötti szem

A szó térbeli megjelenéséről (részletek)^{1*}

[...] Az első elbeszéléseim megtanítottak arra, hogy a szavak nyugalma a gyermekkor valamiféle ősi tapasztalatában gyökeredzik. Szülők és testvérek nélkül nőttem fel, a házunk messze volt a falutól, és csak ritkán jött bárki is látogatóba. Amikor hirtelen emberek tűntek fel az országúton, olyan erős szívdobogást kaptam az izgatottságtól, hogy a világ megállni látszott, szinte lassított felvételen érzékelttem mindent. Akkoriban az volt a fő foglalatосkodásom, hogy egész nap a dolgokat szemléltem, a fákat és a rovarokat, mint például azt a földöntúlian zöld rózsabogarat, amely rendszerint a macskák pofájában landolt minden egyes nyáron. Órákig bámultam, hogyan változik az égbolt, megfigyeltem a felhőket, amelyek a Biokovónak, a Dinári-hegység egyik hatalmas hegyének csúcsa körül gyülekeztek, ez a legintenzívebb belső képeim egyike. De majd csak később, írás közben értettem meg, hogy mi mindent gyűjtött magába a gyermeki pillantásom e nézelődések közepette, s azt is, hogy ez az akkori pillantás egyfajta alappillantássá nőtte ki magát. Mint hajdan a külvilágban, úgy fordult ez aztán a nyelvben a belső világ felé. Ám éppoly intenzíven dolgozott ez a belső megfigyelő az új világban is, minden lépést, minden utazót, minden moziba járóót olyan pontosan megnézett magának ez a pillantás mögötti pillantás, ahogy egykor a rózsabogarat figyelte. Az az egyértelműség és rend, amely a rózsabogárral és a fűszállal kötött régi barátságból ered, még mindig nyugtatóan hat rám, különösen akkor, amikor rábízom magamat a szavakra, kezdetben folyamatosan, anélkül, hogy tudnám, mit hoznak majd el nekem.

A szavaknak is szükségük van bábákra, a nyugalomra, amelyből szabadon keletkezhetnek a mondatok, de nem úgy, mint egy fal, letről felfelé, hanem fentről lefelé. A szavak légáramlata lassan érkezik le a fejbe, a test részévé válik, belecsorog a kézbe, betűről betűre világgá lesz.

^{1*} Marica BODROŽIĆ (2015), *Das Auge hinter dem Auge. Über das Erscheinen des Wortes im Raum*, in uő, *Das Auge hinter dem Auge. Betrachtungen*, Salzburg–Wien, Otto Müller Verlag, 7–45. (Annak a poétikai előadásnak a szerkesztett változata, amely a wiesbadeni RheinMain Főiskolán hangzott el 2014. október 16-án.)

[...] Kihozni magunkból azt, ami már önmagunkban rejlik, folyton-folyvást ezen dolgozik a nyelv. Mindenki része ennek a nyelvbéli tájnak, csak a legtöbben hagyjuk, hogy elpusztuljon az életünk során. Már nem ismerjük el belső koordinátáink részeként. De semmit sem álmodhatunk meg, ami szellemileg nem része belső terünknek. Így aztán nem véletlen, hogy a német *Traum* (álom) szóban benne rejlik a *Raum* (tér) szó, végtelen sokaság és világ szunnyad bennünk, s arra vár, hogy felébresszük. Az embernek tehát, Novalis után szabadon, nem lehet érzéke valami olyan iránt, amelynek csírát nem hordja magában.

[...] A belső csend tudja az igazságot, minden apró hazugságra ugrik, minden nyelvben elkövetett téves lépésre ráirányítja a figyelmet, az üres és hamis szavakra, az affektált izgatottságra. A csend lényege szerint úgy hat, hogy leránt minden maszkot. Benne újra színre léphet minden korán kipróbált gyermekkori megfigyelő, benne hatékonyan működhet az a bizonyos *pillantás mögötti pillantás*.

Ez a pillantás az évek során azzá a nagy szemmé válik, amely odafigyel, benne van jelen tevékenyen az a megfigyelő, aki ott áll minden mögött, belső részrehajlás nélkül, mindent látón. Nem az vagyunk, amit elolvastak, hanem mi magunk vagyunk a szem, amely olvas, s csak akkor tudunk olvasók maradni, ha megtartjuk ezt a fentről érkező, áttekintő pillantást (Über-Blick). A nagy szem elolvas minket, újra arra emlékeztet bennünket, amit mindannyian elhagytunk valamikor az életünk során, ráhagyva azt az órákra és az óramutatókra, és meglehetősen gyakran önszántunkból mondtunk le róla. Folyton-folyvást keressük azonban belső tájunknak ezt a tágasan lélegző, ezt a mélységes tudással rendelkező világát a versekben, mítoszokban, mesékben és elbeszélésekben – no meg természetesen egy szerető emberben. Innen származik a vers is, még mielőtt papírra vetnénk; a csend és a nyelv közötti hídon keletkezik, ahogy Lars Gustafsson mondja, a „felismerés és a meglepetés közti” kapcsolatban.

Azt az ősi, körbekerítetlen pillantást keressük, a másik íriszt, a kövek lélegzetét, a csillagok látóképességét, első folyóink, tengereink, tavaink közléseit, a hozzánk közel álló emberek először átélt szavait. Csak ritkán lelünk rá az eredetire, általában csak visszhangjait találjuk, szövevényes hálózatát sejtéseinknek, amelyek megint csak újjáteremtene, újra lélegeztetnek, ismét összerendeznek bennünket. És mindeközben rábukkanunk a szerencsétlenség és a szükség falaira is – mindannyiunk feladata, hogy áthatoljunk ezeken. Ha nem járunk sikerrel, akkor a nyelv fogságba esik, bebetonozódik –, belénk költözik a kilátástalanság, s a pillantás kegyelmet nem ismerő megszállójává lesz. [...]

A versek már számtalanszor megmentették az életemet, olykor olvastam, máskor én magam írtam őket azokban a pillanatokban, amelyekben érzékelhető volt a „magasabb otthon” léte. Volt, hogy a verssorok egyszerre voltak a felhő és a szivárvány, máskor olyan titok rejlett bennük, amely meghaladta az erőmet, és éber ámulatba ejtett. A fejem nem volt képes részt venni ebben, de a belső magom mégis értővé lett, anélkül, hogy alapos indokot vagy szavakká formálható igazsá-

gokat játszott volna a kezemre. Ha nem kezdtem volna el írva írón arról faggatni a kezemet, honnan ez az önműködő megértése a dolgoknak, talán soha nem lett volna szükségem arra, hogy kilépjek a nyelv nélküli, belátó tudásból. És arra, hogy elmondjam, amit ez a mag megértett: hogy egy azzal, amit korábban *nagy szemnek* és a *pillantás mögötti pillantásnak* neveztem – az a megfigyelő, aki mindent lát, de ő maga nem lesz láthatóvá, épp úgy, ahogy az olvasó is, csak azért tud olvasni, mert megőrzi magában ezt a „fentről jövő, áttekintő pillantást” („Über-Blick”), s szemmé, szóltan tanúvá lesz. [...]

Ehhez a bennünk lakozó végtelen térről való tudáshoz mindannyian hozzáfértünk gyermekkorunkban, nemcsak részünk volt benne, de ez a tudás volt a levegőnk. Benne létezhattunk, mert mindig a jelenben éltünk. Tehát maga az élet ez a mester, aki megtanít a nyelvre, aki a mondatokban és a szavakban kel újra életre, az alámerülésben, a ritmusban, a stílusban, a kézben és a személy egészében válik tevékennyé. És a mester, aki megtanít a nyelvre, nekem az írásban nyilvánította ki létezését, taszított bele a tudásba, miképp valószínűleg minden olyan komoly olvasó számára is megmutatkozik, aki a másik, az elbeszélt, megköltött, megénekelt – belső és külső – élet révén érti meg azt, hogy saját magának is ugyanolyan az élete, miközben úgy hajol rá a könyv soraira, mint egy lepkegyűjtő a pillangóra. [...]

Csak az nem marad idegen a számunkra, ami megérint bennünket, még akkor is, ha az volna a lehető legidegenebb, amiről valaha hallottunk. Miközben írok, újra meg újra olyan dolgokat élek meg, amelyek számomra még ismeretlenek. [...]

A költői gondolkodás-mozgás felvillanó fényben keletkezik és spirálokban végződik. Kezdetben a természetbeli élmények tere vezetett el mindeközben a nyelvhez, a dalmáciai nyarak és telek, az első tudatosan megtapasztalt évszakaim, amelyek muzsikaként léptek kapcsolatba a belső megismerési folyamatokkal és képekkel. Ezek hozták el író kezembe első éveim napjait, mintha csak arra vártak volna, hogy elrejtsem őket a nyelv mentőcsónakjában. Könyvről könyvre haladva ástam bele magam az emlékezet egymásra rakódott rétegeibe. Majd egyszer csak feltettem magamnak a kérdést, hol is kezdődik tulajdonképpen önnön emlékeztünk, s vajon létezik-e az idők előtti idő, vagy mégis inkább mindig belülről növekedünk-e kifelé. És soha, semmilyen körülmények között sem kívülről befelé. Írás közben mindig az volt a tapasztalatom, hogy mindent úgy találunk ki, minden, amit magunkról, más emberekről, a természetről, az időjárásról, a kavicsról mondunk – ez mind kitaláció. Bár önmagunkban is előtalálunk hozzá valamicskét, azaz a létünk valamely szintjén meg kellett élnünk mindezt, de szükséges hozzá a titok közreműködése, a nyitva hagyott és a zárt ajtók, amelyek életünk során gyakran hagynak cserben bennünket, mert nem a belső órában, hanem az óraszerkezet külső idejének fogságában s így az általam oly rettegett ismétlésben élünk. [...]

Miképp az arc is képes rá, hogy beszéljen önmagáról, úgy a nyelv is önelbeszélő. Az az arc, amelyet már sebészkes manipulált, valami nagyon határozottat akar tőlünk – azt, hogy lássuk, milyennek akarja láttatni magát, hogy csodáljuk, hogy

figyelemre méltónak tartsuk. Egy szövegnek szintén van arca, s ahogy az ember esetében, itt is minden a természetességtől függ. Minden kezdetben ott a valódi szó, amelyet mindenkinek önmagának kell meglegnie, ha meg akarja tanulni, hogyan olvasson és éljen vele összhangban.

Ily módon nevelt engem az írás. Egy anya nélkül felnőtt kisgyermek egy számtalan nyelv- és könyvanyával megáldott lénné lett. [...]

A csend után a kép a második, legkézenfekvőbb nyelvünk. S a legeslegelső kép, amellyel már az anyaméhben szembesülünk, az a víz képe, azé az elemé, amely minden mozgásunkban részben elválasztva van jelen tőlünk és testünkötől, ugyanakkor mindvégig része marad keletkező formánknak. Határ és nyitott tér egyben. A víz, amelyből legnagyobbreszt állunk, szinkrón módon írja tele, illetve festi ki az agyunkat, születésünktől fogva valamennyien színesztéziások vagyunk, egyszerre több dolgot is észlelünk, és a nyelv teszi később láthatóvá és rendezi össze ezt a folyamatot. [...] Nem csupán a szavak színezik ki a későbbi nyelvi tájat, annak fluidumát és tonálisait, hanem hallásunk és látásunk állapota egyaránt. Nem a világ az, ami elvezet a nyelvhez, hanem manifesztációinak áttörése. Talán az írássom kezdetén ezért volt számomra mindig világos, hogy például nem „magamról” vagy a „gyermekkoromról” írok, sokkal inkább ezek írnak engem, telefirkálnak, miközben én élek, és kapcsolatba lépek más emberekkel és helyekkel, más nyelvekkel és gondolkodásmódokkal. [...]

Abból a kísérletből, hogy a tereket a köztesben ragadjuk meg, kényszerűen adódik valami új, valami harmadik, s azt bizonyítja, hogy életünk és elbeszélésünk valódi lényege a tranzitban zajlik, ám mindig tovaáramlik, függ a pillantásunktól és a tudatosságunktól, folytonos átváltozás. Soha semmi nem áll meg, minden maga a mozgás. De azzal, hogy egyszer megszülettünk, már hamarosan elfelejtettük a fülünket, és rögtön saját szemünk áldozatává váltunk, kiszolgáltatottá a test formájának, belekényszerítve, kiszolgáltatva saját merevségünknek, körvonalainknak, a tapintás érzékének. Elfelejtettük első, bennünk felcsendülő dalainkat, a mindent összekötő tengert, de csak azért lettünk azokká, akik vagyunk, mert mozgunk. A költészet arra emlékeztet bennünket, hogy halandók vagyunk, s egyedül a pillanat az, amink van, hogy az öröklétbe jussunk. [...]

A fejünkben létező szünetek, a minden jelenség mögötti csend, ezek már mindenkor jelen vannak. Ám csak azt vagyunk képesek érzékelni, amit önmagunkban megérintettünk. Megteremteni lehetetlen a csendet, ő teremtet minket. Ezért vesz körül bennünket minden oldalról. Az alkotási folyamat során ezt a körülölelést érzékelem, és a csend felé igyekszem, miközben dolgozom. És közben újra meg újra egy fa évgyűrűit képzelem magam elé; nagyon jól látható, honnan növekedett a fa – ezért kell kivágni a fát. És mi a helyzet velünk, hol állunk, mi az, ami miatt meg kell halnunk – és honnan eredve növekszünk a világra, és pontosan hogyan futnak saját évgyűrűink?

Ilyesfajta kérdések miatt létezik majdnem minden könyvem egyszerre több variációban, olykor öt teljesen különböző kézirat is keletkezett, mivel „bevillant szikrázva” az ötletek akarata, nyelvi akarása; de a szövegről való elképzelésnél eddig még mindig erősebb volt a titok. Mint egy mindent mozgató erő, valamenyny elképzelésemet és vágyamat és tervemet áthúzta, és a végén teljességgel más könyvek születtek, mint azok, amik először ötlöttek fel bennem, s amiket az én saját Énem akart megírni.

Sőt, a néma szókézműves olykor teljesen a feje tetejére állította ezt, úgy, mintha az írás közepette meg kellene tanulnom egy még mélyebbről fakadó lemondást. [...]

És a hallgatásnak épp ez a tere köt szövetséget a jövődöbeli szavakkal, a tudat szépségével, amely ránk vár. Abban a pillanatban, amikor a többi gyerekhez hasonlóan nyelvi lénné kellett volna válnom, tízévesen Dalmáciából Hessenbe költöztem. A világ meghódítása erre másodszor is hallgatásként, beszélni nem tudásként költözött a tudómba. Ismét be kellett iktatnia egy elbeszélésszünetet. Ezt a létállapotot jó néhányan közülünk csak egyetlen nyelvben hajtják végre, másokra a sors a többes számot kényszeríti rá. A remegés és a tudás így vagy úgy, de rokonná lesznek. Később pedig mindenkinek olvasva kell kapcsolatba lépnie a saját magjával, néhányaknak, akikhez én is tartozom, írniuk kell róla, mert számomra épp ez teszi lehetővé az emberként megmaradást a mozgásban. A szavakkal a madarak feltámasztásán dolgozom, képes vagyok visszatérni ahhoz az első ismeretlen dalhoz, amely titok és igazság egyben. Nathalie Sarraute, akitől sokat tanulhatunk a nyelv magának való, különös életéről, a lelkemből szól, amikor azt mondja, óvakodnunk kell attól, hogy mindeközben felsértsük a szavakat. És számomra nem létezik ennél fontosabb a nyelven való áthatolás közepette; az élet és az írás mindeközben egyek.

Sándorfi Edina fordítása

HAMMER ERIKA

Transzkulturalitás és interkulturális emlékezet a kortárs német irodalomban

Bevezető

„Amit átélünk, eltűnik az időben, de újra feltűnik az irodalomban” – mondja Hertha Müller (MÜLLER 2011, 84), utalva ezzel arra, hogy az irodalom az emlékezés egyik központi médiuma. Különösen a traumatikus vagy más okból nehezen verbalizálható emlékekre áll ez Müller szerint. Ahol és amiről nem lehet beszélni, ragadja meg Müller egy wittgensteini gondolattal mondandóját, ott és arról írni kell (vö. MÜLLER 2011, 18).

Az irodalom, mint ahogy a fenti idézet is mutatja, az emlékezés egyik fontos médiuma. A fiktív szövegek képesek egyrészt különbözőképpen ábrázolni az emlékezőskultúra elemeit, ezeket új összefüggésrendszerekbe helyezni, és ezáltal rekonstruálni, reprezentálni a kollektív emlékezetet, de gyakran akár alternatív elképzeléseket is közvetíthetnek. Az emlékezőskutatást, illetve az irodalom és az emlékezés kapcsolódásait tárgyaló kötetekben Astrid Erll és Ansgar Nünning (vö. ERLL–NÜNNING 2005, illetve ERLL–GYMNICH–NÜNNING 2003, III–XI) felvázolnak néhány jelentősebb témakört: rámutatnak arra, hogy az irodalom az egyéni és a kollektív emlékezet központi médiuma, amely színre viszi az emlékezetet. Az emlékezés helyei lehetnek ezenkívül az egyes műfajok; továbbá fontos elem, hogy az irodalomtörténet, illetve a kánon szorosan összefügg az emlékezettel, és konstitutív szerepet játszik az emlékezés narratíváinak alakításában. Az irodalmi szövegek hatással lehetnek továbbá a szövegen kívüli világra, támogatva az emlékezés gyakorlatát, az egyéni és kollektív identitás ki- és átalakulását, megerősödését, illetve transzformálódását (vö. NEUMANN 2005b, 70).

A szakirodalom általánosságban rávilágít arra, hogy napjaink sokszínű, multikulturális társadalmában különösen prominens helyet foglalhat el az irodalom, mint az a médium, amely a közvetítő szerepét vállalhatja át különböző össztársadalmi folyamatokban. Az irodalomnak egyfajta kettős szerepéről van szó: egyrészt szimbolizációs rendszerként jelenik meg, amely a múlt imaginatív verzióit ábrázolja, másrészt mint szociális rendszer, amely azokat a társadalomban folyó küzdelmeket mutatja be, melyek a narratívák dominánssá válására irányuló törekvésekre vonatkoznak. Kérdés tehát az, hogy az ún. interkulturális irodalom milyen helyet foglalhat el ebben az összefüggésrendszerben.

A téma egyik jelentős kutatója, Immacolata Amodeo 1996-ban megjelent munkájában abból indul ki, hogy határok vannak országok, kultúrák és irodalmak közt, amelyek a tradicionális irodalomtörténet-írásban esszencialista egységként jelennek meg. A határok zárt területeket vesznek körül, amelyek identifikációhoz, valamint kulturális értelemteremtő mechanizmusokhoz köthetőek. Ezek a kultúracentrikus megközelítések az itt vizsgált interkulturális irodalmat „idegenből jött” irodalomnak tekintik, és a peremre szorítják, „deterritorializált irodalomként” teszik (AMODEO 1996, 88).

Az „idegen” irodalmak megjelenésével a német irodalmi kánonnal együtt a német emlékezőskultúra kanonizáltnak tekinthető olvasatai és narratívái azonban támadásnak vannak kitéve, a határok mozogni kezdenek. Az interkulturális irodalom témarendszere¹ szemben áll azzal az ideológiával, amelyben a homogenitás elve, a nemzeti egységdiskurzus az uralkodó. Ezt a felfogást Le Rider például „fantomnak” tekinti (vö. LE RIDER 2004, 85–102), de a tudományos reflexiók ellenére töretlenül jelen van ez a nézet az állampolgári diskurzusokban. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint hogy Monika Behravesch egy 2016-ban megjelent könyvében, tehát két évtizeddel Amodeo nagy hatású munkája után még mindig hasonlóan írja le a kontextust (vö. BEHRAVESCH 2016, 9–21), amelyben egyfajta kirekesztő beszédmód vált uralkodóvá. Egy másik kötet például azt listázza, hogy milyen terminológiával próbálta addig megragadni a kutatás az „idegenek” irodalmát. A bevezető megállapítja, hogy a hosszú felsorolásból csupán egy fogalom, a „német irodalom” hiányzik. A kötet ezért már címében is felteszi az ezek után provokatívnak tűnő kérdést: *Migránsirodalom: Egy új német irodalom?* (vö. DROSOU–KARA 2009, 4).

Jelen tanulmány gondolatmenetének vezérfonala általánosságban az a tény, miszerint napjaink német társadalmában nemcsak a mindennapokban vannak jelen az „idegenek”, hanem a kulturális szcénában, az irodalmi életben is. Talán kijelenthetjük, hogy éppen ez az a terület, ahol a leghamarabb új otthonra találtak. A fent idézett tanulmányok is rámutatnak azonban egy markáns vonalra, egyfajta diszkrépanciára integráció, illetve szegregáció között, amely a „migránsok”, migrációs háttérrel rendelkező szerzők irodalmi életben való jelenléte vagy például az irodalomtörténet-írás vagy a társadalmi diskurzusok pozíciói között jelenik meg.

Az integrációs folyamatnak egyik centrális eleme, hogy ezek az „idegenek” éppen emlékezetük elbeszélésével próbálnak bekerülni a perifériáról a centrumba. A dolgozat azt kívánja vizsgálni, hogyan állnak egymás mellett, illetve egymással szemben emlékezőnarratívák a kortárs német irodalomban, milyen összefüggésszisztemekben értelmezhető a statikusság, a merevség vagy épp a változás, a meg-

¹Az interkulturális vs. transzkulturális irodalommal és más használt fogalmakkal kapcsolatos zűrzavart jelen dolgozat keretein belül nem tudom tárgyalni. (Vö. ESSELBORN 1997, 47–75; LESKOVEC 2011; DAYIOGLU–YÜCEL 2005.)

merevedett formációk felbomlása, az interkulturális emlékezet problematikájára fókuszálva. Azt, hogy mennyire hangsúlyos az emlékezet tematikája az „idegen” irodalom számára, mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy Carmine Chielino az interkulturális irodalmat egyenesen ezáltal definiálja, legfőbb ismérvének, konstituáló elvének az interkulturális vagy bikulturális emlékezet megjelenését tartja.

Jelen fejtegetésben tehát a kortárs német emlékezőskultúrára, azon belül is az ún. interkulturális emlékezetre fókuszálok, amely egyfajta ellenemlékezetet reprezentál, szubverzíven írva felül ily módon a monokulturális, homogenizáló vagy legalábbis erre törekvő tradíciót. Ez az a szólam, amely teljesen új hangokat, új történeteket hoz(hat) be mind a kollektív és individuális, mind pedig a kommunikatív és kulturális emlékezet diskurzusaiba, egyidejűleg eredményezve poli-fóniát és diszharmóniát, mivel megbolygatja az egységesnek tűnő, harmonizált összhangzást.

Általánosságban elmondható, hogy az emlékezés problematikája, valamint a migráció és irodalom kapcsolatának kutatása már a 90-es évek óta jelen van, és az utóbbi két évtizedben, talán épp a kultúratudományos fordulat révén, jelentős hangsúlyt kapott a germanisztikán belül. Ezért meglepő az a tény, amelyet a szakirodalom még jelenleg is kiemel, miszerint az emlékezés és a migráció diskurzusainak összekapcsolása még várat magára.² Jelen dolgozat egy kísérlet a két téma összekapcsolására, néhány fontos álláspont bemutatására, illetve egy-egy, az interkulturális emlékezet szempontjából fontos aspektus felvázolására kiválasztott művek alapján.

Transzkulturalitás és interkulturális irodalom

A német újraegyesítés úgy száguldott el mellettünk, mint egy vonat, amelyben mi magunk is benne ültünk. [...] Volt-e helyük a mi utazó, imbolygó és ellentmondásos szimbólumainknak ebben az országban, amely a történelme, egy fix pont után sóvárgott? (ŞENOCAK 1993, 20, ford. tőlem – H. E.)³

Egy, a kortárs német irodalomban ismert, török származású szerző, Zafer Şenocak elmélkedik ezekről a témánk számára fontos kérdésekről egy esszéjében az újraegyesítés idején, amikor rámutat arra, hogy mintha kimaradnának a be-

²Úttörőnek tekinthetjük a témában HARZIG (2006) kötetét, amely egy *Transculturalism and Memory* címmel tartott konferencia anyagát tartalmazza, és a bevezetőben törekszik arra, hogy elméletileg is megalapozza a kérdéskör vizsgálatát. Megkerülhetetlen a témában Monika Behravesch 2016-ban megjelent könyve, melynek problémafelvetéseire és eredményeire én is támaszkodom.

³Şenocak szövegét itt Monika Behravesch után idézem: BEHRAVESCH 2016, 9.

vándorlók az akkor aktuálisan formálódó, megújuló emlékezésdiskurzusból, egy újfajta közös identitásra, egységre való törekvésből. Šenocak rákérdez a gondolatmenetében arra, hogy a Németországba való bevándorlásnak nem kellene-e azt is jelentenie, hogy a legújabb német történelembe is bevándorol az ember (vö. ŠENOCAK 1993, 16).⁴ Šenocak itt olyan általános érvényű problémát fogalmaz meg, amely mindenkit érint(het), aki nem tartozik a többségi (nyugat)német⁵ kultúrába, akinek emlékezésnarratívája nem része az ún. mesterelbeszélésnek, annak a domináns társadalmi diskurzusnak, amely egy adott társadalmon belül uralja az emlékezés kultúráját.

Roy Sommer szerint az 1945 utáni irodalom két fő témája egyrészt a holokauszt, másrészt a posztkoloniális elbeszélés, illetve irodalomkritika,⁶ amely bizonyos dekolonizációs folyamatok, illetve migrációs mozgások során jött létre, s amely elsősorban identitáskonceptiókkal és emlékezés-kultúrákkal foglalkozik (vö. SOMMER 2011, 280). A német irodalomban főként a multikulturális pluralitás az, ami létrehozza ezeket az alternatív diskurzusokat, amelyek aláássák a nyugati gondolkodás megkérdőjelezhetetlennek hitt koncepcióit, a totalitás és egység képzetét (vö. HOFMANN 2006, 7). Megbontják ezek a narratívák azonban a kánont is, amelynek Aleida és Jan Assmann (vö. ASSMANN 2011, 7–27) szerint egyik ismérve az, hogy feltartóztatja a változást. A kultúrák tartós formát kívánnak adni a határaiknak, kontúrjaiknak, miközben a beszivárgó változást cenzúrával vagy kanonizációval zárják ki onnan. A kánon szövetét, amely azt mutatja, amire emlékezni kell, illetve a cenzúrát, amely azt tartalmazza, amire tilos emlékezni, amely megálljt parancsol a cirkulációnak, fejt(het)i fel az irodalom az ún. interkulturális emlékezet révén.

A posztkoloniális jelszó, a „writing back” (Rushdi) ugyanis többek között a tradíciót, a kánont veti alá revíziónak, kritizálva ezzel egyúttal a bevett reprezentációs diskurzusokat is.⁷ Šenocak fent idézett gondolatai erre a konfliktusra

⁴ Ehhez lásd BEHRAVESH 2016, 9.

⁵ A keletnémet emlékezet is a művészetek, elsősorban az irodalom és filmművészet révén tört utat magának az össznémet kontextusba.

⁶ Sommer általában a világirodalomról beszél, de meglátásom szerint a német irodalomra különösen igaz ez az állítás. A 20. század történelmi eseményeinek egyenes következménye, hogy (Nyugat)-Németországban különösen jelentős az emlékezés kultúrája.

⁷ Bár, és erre Sommer is kitér (2011, 282), a német irodalom helyzete kissé eltér például az angolétól, az utóbbi időben, főként a migrációs folyamatok következtében, itt is hasonló folyamatok játszódnak le. Mindezen túlmenően példának okáért Michael Lützel is rámutat arra, hogy újabban léteznek olyan tendenciák, amelyek a kisebbségek vagy külföldiek irodalmát posztkoloniális aspektusok mentén próbálják olvasni, aminek következtében érdekes fúziók jönnek létre a multikulturális és posztkoloniális diskurzusok között (vö. LÜTZELER 2005, 99).

Sommer más munkáiban szintén kibővíti a posztkoloniális paradigmát, hogy kisebbségek vagy a diaszpórairodalom vizsgálatára is alkalmas legyen. A „fiction of migration” terminust használja,

utalnak, nevezetesen arra, hogy a társadalom egy részének – itt konkrétan a bevándorlóknak – vagy más kisebbségeknek a múltja és kollektív emlékezete nem nyer bebocsátást a német (emlékezés)kultúrába.

Ha máskor nem, hát a Nobel-díj átvételével mindenképpen a német irodalmi kánon részévé vált Herta Müller, akinek már első kötete, a *Lapályok* (MÜLLER 1984), de tulajdonképpen egész munkássága az interkulturális emlékezet témakörébe is besorolható. Esetében ráadásul az interkulturális emlékezet megduplázódik, mert egyrészt egy kelet-európai német kisebbség kollektív emlékezetének állít emléket, ugyanakkor a román szocialista diktatúra is bekerül a német kontextusba, mint ahogy történik ez egyebek mellett a *Lélegzethinta* (MÜLLER 2010) című regényében. Ez a lágerregény azonban nem az egyetlen könyve Müllernek, ami egy másik, a német emlékezőskultúrában nem vagy csak nagyon sporadikusan jelen lévő narratívát emel be. A könyv ugyanis hozzájárul egy évtizedekig elhallgatott traumának, a kelet-európai németek, azon belül a polgári lakosság sorsának feldolgozásához is.

A *Lélegzethinta* azonban nem csupán az említett két téma miatt jelentős kérdésfeltevésünk szempontjából, mivel nemcsak referenciálisan nyúl vissza a németek deportálásához, a láger világhoz, hanem egyben reflektálja is a referencialitás problematikáját s ezzel az emlékezet és emlékezés folyamatának mibenlétét. A regény e szintjének központi eleme, hogy az emlékezést átszővi, azaz tulajdonképpen nem rekonstruálja, hanem a jelenből kiindulva konstruálja az elbeszélő.

Bár a német társadalom revízióinak veti alá a 20. század utolsó évtizedében az emlékezés főbb vonalait,⁸ az immár csaknem ötven éve a társadalom részét képező ún. bevándorlókat továbbra is kizárja az új narratívákból, aminek fő oka, hogy az emlékezés narratívái nemzeti, etnikai, kulturális határok mentén konstituálódnak.

amely meglátása szerint alkalmas a multi- és transzkulturális irodalom leírásához. Ezzel egyben kritikát is gyakorol a posztkoloniális elméletekkel szemben, így a hibriditás modelljét példának okáért nem tartja megfelelőnek, mert biográfiákban gyakran van jelen a valahova tartozni akarásra irányuló vágy (vö. SOMMER 2001, 4–6, 15).

Chiellino is különbséget tesz a posztkoloniális és, ahogy ő nevezi, klasszikus bevándorlás között. Míg az első esetében az írók inkább a kolonizátorok és kolonizáltak közti feszültségekkel foglalkoznak, addig a másik csoport inkább a bevándorlás következményeit és a jövő építését járja körül (<http://novelero.de/literatur-zwischen-den-kulturen/>).

⁸ Fontos itt megjegyezni azt is, hogy ún. ellennarratívák nem csupán a migránstémakörben vannak jelen. Az ezredforduló környékén más területeken is zajlottak épp az irodalom közvetítésével revíziók. Lásd W. G. Sebald: *Légiháború és irodalom* (SEBALD 2014, eredetiben 1997); Günter Grass: *Ráklépésben* (GRASS 2003, eredetiben 2002); stb. A 90-es évek végétől olyan narratívák próbáltak legitimációt szerezni maguknak, melyek a német polgári lakosság szenvedéseit, például a városok bombázását, a németek menekülését a keleti területekről stb. állították középpontba, és ezáltal a németeket nem csupán tettesként, mint az addig uralkodó narratíva ezt reprezentálta, hanem áldozatként is bemutatták, amivel egyfajta földindulást generáltak az emlékezés diskurzusain belül.

Az „idegenség” problematikája az, ami akadályokat gördít az emlékezőskultúrába való befogadás elé. „Hogy áthidalhatatlan akadályokat és esszenciális differenciákat megszüntethessünk, lazítani kell kulturális identitások szilárdságát, rögzítettségét” (SHUSTERMANN 2003, 204).

Wolfgang Welsch transzkulturalitás-konceptiójában tagadja a kultúrákról alkotott hagyományos felfogást, miszerint azok határokkal különülnek el egymástól, s így önmagukban egységesek. Ezzel szemben a pluralitásra, differenciáltságra, hibriditásra helyezi a hangsúlyt. Ez a modell hangsúlyozza továbbá a transzferfolyamatok állandó jelenlétét és fontosságát,⁹ illetve a kultúrák közt létrejövő egyfajta egybeolvadást. Welsch performatív kultúrafelfogásában arra mutat rá, hogy mindenképp kulturális hálóról, átmenetekről, összefonódásokról van szó, amelyek révén az egyes „tisztá” kultúrák nem különíthetők el egymástól. A transzkulturalitás egy sok szálból álló, inkluzív, nem szeparatista és exkluzivista felfogása a kultúrának, amelynek lényege a keveredés (vö. WELSCH 1996, 279). Éppen ez a befogadó, transzferfolyamatokat hangsúlyozó nézet az, ami nemcsak lehetővé tenné, hanem elő is segítené a különböző emlékezősnarratívák egységesedését.¹⁰ Bár ez a koncepció a kultúra- és irodalomtudományban viszonylag régóta ismert, az állampolgári diskurzus még mindig nem e modell mentén zajlik.

Az interkulturális megközelítés tehát, mivel itt a differencia, az alteritás, az egymásra rakódás, az egymásba tükröződés állnak a középpontban, számos korrespondenciát mutat Welsch transzkulturalitást leíró modelljével. Bár a kultúrák találkozási vagy a vándorlás, a migráció stb. mindig jelen volt a német irodalomban, Sigrid Weigel (vö. WEIGEL 1992, 182–229) szerint az interkulturális irodalom, az interkulturális elbeszélés irodalomtörténetileg speciális fenomén a kortárs német irodalomban. Ez irodalomelméletileg is új kérdéseket vet fel, amelyek leginkább a posztkolonialista terekben jelen lévő kulturális differenciákra emlékeztetnek, s amelyeket a német kontextusra adaptálva kell vizsgálni. Az egyre inkább terjedő transzkulturális életmódok teszik lehetővé s egyben szükségessé a horizont kitágítását, a posztkoloniális olvasatok működtetését mind az irodalomtörténeti folyamatok, mind az egyes szövegek tekintetében.

Migráció és emlékezet kapcsolatának kutatása természetesen a szociológiában vagy a történettudományban (vö. BOESEN–LENTZ, 2010) is fontos szerepet ját-

⁹LÜSEBRINK (2005, 23) szerint is összefüggenek a kultúrtranszfer-folyamatok a hibriditás, a transzkulturalitás, az interkulturális emlékezet kérdéseivel, hiszen bilingvális, bikulturális interfériateretek jönnek létre, amelyek kutatásához már nem elégségesek a nemzeti filológiák.

¹⁰Welsch, aki a 90-es években gondolkodott el a kultúra egyfajta új konceptualizálásán, arra hivatkozik, hogy a globális élet- és létformák, tehát a mai társadalmi realitások nem tradicionális értelemben vett kultúrák. Welsch a posztnemzeti mivoltot hangsúlyozza, amely nem lehet etnikai alapon monokulturális és homogenizáló, nem határolódhat el interkulturálisan. Welsch megjegyzi, hogy a hibriditás szociális faktum, a kérdés csupán az, mit is kezdünk ezzel (vö. WELSCH 2000).

szik, a jelen germanisztikai kutatások ezekre az eredményekre is támaszkodnak. Az elméleti impulzusok egyrészt természetesen a német emlékezéskutatásból, másrészt pedig főként angolszász¹¹ területekről, illetve a német nyelvterületeken folyó anglisztikai, amerikanisztikai kutatásokból származnak. A legújabb elméleti megközelítések már arra irányulnak, hogy az emlékezés és migráció kérdéskörét a medialitás problematikájával is összekapcsolják. Ennek egyik fő oka, hogy az interkulturális emlékezet nem csupán az irodalomban, hanem más művészetekben is jelen van, a német kontextusban például nagyon hangsúlyosan a filmművészetben. Ennek a kutatási vonalnak az a fő tézise, hogy a jelenkor mediatisált, transzkulturális világában földrajzi és mediális határokon átvélő cirkulációs folyamatok zajlanak, amelyek egyfajta mediatisált transzkulturális emlékezetet eredményeznek. Az alapfelvetés itt az, hogy az emlékezéskutatás ma egy transzkulturális fordulaton (transcultural turn) megy keresztül. A kutatás ezt kívánja médiaelméleti kérdésfeltevésekkel összekötni, hogy eleget tudjon tenni korunk elvárásainak.¹²

Mindenképpen megemlítenőd azonban az a tény is, hogy a kutatás a mai napig kitér arra, hogy az irodalmi szövegek, a narráció stb. értelmezése mellett egyaránt fontos szerepet kell kapnia a kérdés tárgyalása során a terminológiának, tehát a módszertani és elméleti kérdésfeltevéseknek. Nem téveszthetjük szem elől azt sem, hogy az egész probléma vizsgálata során fogalmak zavarosságával, definíciatlanságával találjuk szembe magunkat. Nem született még konszenzus többek között arról sem, hogy inkább „migráció és emlékezet” vagy „interkulturális emlékezet” lenne az a fogalmi kategória, amellyel a kérdéskör a legadekvátabb módon lenne megragadható. Az interkulturalitás fogalmának erodálódása miatt ugyanis a kutatás egyre inkább igyekszik távolságtartással kezelni ezt a kifejezést. Ettől függetlenül azonban ez a terminus is jelen van az itt vizsgált diskurzusban. Általánosságban megállapítható, hogy a kérdéskör terminológiája körül tulajdonképpen a 80-as évek óta vita folyik, az ún. „vendégmunkás-irodalom” fogalmának megalkotása, illetve a jelenség létrejötte óta egészen a mai napig tart, amikor is a transzkulturalitás terminus áll a viták és koncepciók keresztútjében. A téma egyik jeles kutatója, Norbert Mecklenburg (vö. MECKLENBURG 2009, 90–95) például vehemensen száll síkra munkáiban ez ellen a fogalom ellen, és többek között arra sarkall, hogy az ezzel kapcsolatos hibriditás kérdéskörét ne etnikai, hanem esztétikai szempontok alapján vizsgálja az irodalomtudomány, támaszkodva a bahtyi-

¹¹ Az angol nyelvű szakirodalomból a fent már idézett Adelsonon kívül például a Harvardon tanító Deniz Göktürk munkáit tekinthetjük mérvadónak, aki az irodalom mellett az interkulturális film kapcsán is vizsgálja az interkulturalitás problematikáját.

¹² Vö. *Migration and Transcultural Memory: Literature, Film and the Social Life of Media*, <http://www.memorystudies-frankfurt.com/projects/migration-and-transcultural-memory/> (2017. 04. 30.).

ni dialogicitás elméletére.¹³ A jelen tanulmányban többször hivatkozott Carmine Chiellino (vagy Monika BEHRAVESH 2016, 163–179) az interkulturalitás, az interkulturalis irodalom és emlékezet fogalmát használja, de ő is definiálja azt, amennyiben kijelenti, hogy nem monokulturális kontextusokat kíván megragadni vele (CHIELLINO 2001, 108).

Konfliktus vagy cirkuláció

Az egység megteremtésére irányuló folyamatok tehát szimbolizációs erőfeszítések, amelyek különböző elbeszélésrendszereket hoznak létre. Mivel azonban teljes és végleges egység soha nem létezhet, a szimbolizációs folyamatok során vita alakul ki arról, hogy melyik csoport emlékezete, narratívája legyen hegemon helyzetben, illetve egyáltalán jelen a nyilvánosság porondján. Ennek a ténynek, múlt és identitás konstrukciói pluralitásának, illetve annak a körülménynek a hatására, hogy közösségek önmagukban differenciált emlékező csoportosulások, konkurencia alakul ki a különböző narratívák között. A differenciáltságnak etnikai és/vagy vallási, politikai, kulturális stb. okai lehetnek, tehát alapjában nem csupán migráncscsoportokat érint. A pluralizáltságból eredő különbségek azonban, mivel az egyes csoportok variánsai nem mindig állnak harmonikusan egymás mellett, nem csupán rivalizálást jelentenek, hanem konfliktusokhoz is vezet(het)nek, amelyek során egymással konkuráló múltverziók küzdenek egymással a túlélésért. Ez különösen éles lehet a többség, illetve kisebbségek konstellációjában, ahol az értelmezés dominanciájáról szóló harcot kell megvívniuk egymással a konkurens interpretációknak. A társadalomban mindez vertikálisan és horizontálisan egyaránt jelen van, és különböző szubkulturák közti versengést is jelent arra vonatkozóan, hogy kinek a narratívája lesz elfogadott, esetleg melyik kanonizálódik, lesz normatív akár egy nagyobb csoport tekintetében. Ami végül intézményesül, annak nagyobb esélye van a túlélésre, fennmaradásra.

A domináns és hatalmon lévő vagy hatalomra törő kollektív emlékezet és a szubkulturális emlékezetek állnak szemben egymással. Monika BEHRAVESH (2016, 10, 103–109) – dolgozatában szociológiai kutatásokra hivatkozva – utal arra, hogy az emlékezés problematikája tulajdonképpen alapját képezi a bevándorlók és a befogadó ország konfliktusokkal terhelt kapcsolatának. A szociológia is rámutat ugyanis arra, amit Chiellino más megközelítésből fejt ki, amikor megállapítja, hogy szakadás van a tér-idő kontinuumban. A bevándorlók ugyanis soha

¹³ MECKLENBURG a hibriditás kérdését (90–95, 112–120), valamint a posztkolonialista kritika problematikáját (270–287) tárgyalja. Ebben a könyvben azonban nem csupán a kortárs irodalomról van szó, hanem a barokktól kezdve vizsgálja az interkulturalitás kérdéskörét néhány kiválasztott szerző és szöveg elemzésével.

nem osztozhatnak a befogadó ország múltbeli tapasztalataiban, ami fordítva is igaz. Míg a fent idézett Şenocak a befogadókhöz tartozást kéri számon, addig más koncepciók az idegenség felszámolásának lehetetlenségét hangsúlyozzák. Behravesh kiemeli például, hogy a német egység napja a nyilvános diskurzusban a bevándorlókra nem vonatkozik, holott az inkluzív emlékezet lehet(ne) az alapja egy új mitudatnak, amely talán a transzkulturális koncepciókra építve jöhetne létre.

Már a 20. század elején rávilágított a kutatás a biológiai emlékezésfogalom hatáira, annak problematikusságára, ehelyett annak kulturális, szociális összefüggéseire helyezve a hangsúlyt. Általánosan elfogadott az a tény is, miszerint az izolált individuum képtelen az emlékezésre, továbbá az, hogy minden egyéni emlékezet eleve egy közösségi, társadalmi kontextusba s nem utolsósorban nyelvbe ágyazódik bele.¹⁴ A kutatás azóta arra is kitér, hogy ez a beágyazódás olyan, már meglévő elbeszélésmodellek, ún. narratívumok nem tudatos átvételét is jelenti, amelyek jellemzőek az adott közösségre. Itt jelenik meg a legmarkánsabban emlékezet és irodalom affinitása.¹⁵ Pierre Nora nevezi a művészeti alkotásokat emlékművekhez, épületekhez stb. hasonlóan a kollektív emlékezet kristallizációs/kikristályosodási pontjainak (vö. NEUMANN 2005b, 54). A szépirodalom, mint az emlékezés helye, hozzájárulhat egy közösség önképének, kollektív identitásának kialakításához, megerősítéséhez, *de* egyben annak megváltoztatásához is. Az irodalmi szövegek ugyanis igenlően viszonyulhatnak bizonyos kollektív értékrendszerekhez, ellenben szubverzíven alá is áshatják azokat, amennyiben ellenmodelleket próbálnak bejuttatni a köztudatba, a közbeszédbe, a nyilvánosság tereibe, azaz az irodalmi mezőből más mezőkbe.¹⁶ Egy társadalmon belül a diskurzív folyamatok során csupán *egy* értelmezési lehetősége hangsúlyozódik a múlt eseményeinek, ez tör hegemon szerepre, kanonizálódik, ez válik ismertté és elfogadottá az egész közösség számára, miközben monologikusan átveszi az értelmező narratíva szerepét.

Egyes csoportok túlra vonatkozó elbeszélései azonban az ún. posztmoderni, transzkulturális társadalmakban jelentősen eltér(het)nek egymástól. Ezek az

¹⁴ Főként Halbwachs, valamint Aleida és Jan Assmann világítottak rá ezekre az összefüggésekre, vö. Maurice HALBWACHS 1985; A. ASSMANN–J. ASSMANN 2011.

¹⁵ Tudjuk, hogy az individuális és kollektív emlékezet is narratív forma, melyben a prenarratív tapasztalatok egy nyelvi, esztétikai átformáláson mennek keresztül, ennek következtében egyfajta rend, időbeliség, egymásutánosság, ok-okozati összefüggésrendszer jön létre. A tapasztalatot tehát nyelvi, narratív modellekbe ültetjük át egy tulajdonképpeni fordítási folyamat segítségével, mely arra hivatott, hogy kontinuitást hozzon létre, és egységet teremtsen. Az emlékezetnek a narrativitással való összekapcsolása, mely az elmúlt évtizedekben történt, bizonyítja egyben az emlékezet konstruktív jellegét, miszerint autentikus múltat lehetetlen feltárni, leírni. Az emlékezés világában tehát faktum és fikció kéz a kézben halad, ami az irodalom fiktív világaival való egybecsengésre utal.

¹⁶ Az irodalmi szövegek gyakran instrumentalizálódnak is (lásd oktatás) arra, hogy az ún. összetartozást, nemzeti öntudatot stb. erősítsék. A német kontextusban az oktatásban azonban hangsúlyosan vannak jelen az interkulturális irodalom reprezentánsai.

adott csoportot konstituáló narratívák a többség vagy más csoportok narratíváiban, illetve a nyilvános kollektív emlékezetében egyáltalán nincsenek vagy csak rövidített formában, részleteiben vannak jelen. Ezért különböző kisebbségek arra törekcsenek, hogy a társadalom emlékezcshorizontjába be tudják emelni saját történetüket, mert ez a feltétele a legitimációjuknak. Erre az elképzelésre emlékeztetnek Şenocak fent idézett szavai. Annak megkövetelése, hogy a saját múltnak is szerepe legyen a hivatalos és elfogadott narratívákban, vezet ahhoz az elbeszélések közti küzdelemhez, rivalizáláshoz, ami az értelmezés hatalmáért, a kánonba kerülésért folyik. Ezek a marginalizált narratívák azok, melyeket Foucault-val ellenemlékeztetnek nevezünk (FOUCAULT 2003, 76). Ezek a történetek re-konstruálják a partikuláris kollektív identitásokat, ezeknek a kritikus ellenhangoknak a megjelenése az interkulturális, bikulturális emlékezet tere. Ezek által indulhat el a kultúra transzferfolyamatai által generált cirkuláció, amely az elmozdíthatatlannak vélt kánont is képes aztán kibillenteni statikus pozíciójából.

A legszembetűnőbb „kisebbség” a német társadalomban a török, az ő történeteik nincsenek jelen a köztudatban, a hivatalos német emlékezetben. Ha a hivatalos emlékezcspolitikában nem is, az irodalomban a „törökök” nagyon is jelen vannak, annyira, hogy Leslie Aderson (ADERSON 2005) egyfajta „turkish turn”-ról beszél a kortárs német irodalmat illetően. A török származású szerzők a 90-es évektől kezdve egyre nagyobb számban képviseltetik magukat, és természetesen elsősorban ők azok, akik irodalmi szövegeken keresztül szembesítik az olvasót azzal, hogy Németországban szemmel láthatólag nem létezik, de nem is létezhet homogén emlékezcskultúra. Mindenképpen meg kell itt említeni Feridun Zaimoglu nevét, nemcsak az interkulturális emlékezet terén jelentős regénye, a *Leyla* (ZAIMOGLU 2006) miatt, hanem mert az ő 90-es években megjelent szövegei (ZAIMOGLU 1994, 1996) szakítottak a hagyományos migránsirodalommal, amennyiben egy teljesen új hangot ütöttek meg, kibővívte ezzel az irodalmi beszédmódot is. Ez nem csupán a nyelvi latenciában jelenik meg, hanem a nyelvi mellett a műfaji hibridításban is, dokumentarizmus és fikció, leképezés és konstrukció bizzar egyvelegében.¹⁷ Ez a hang és beszédmód Kimminich szerint abból is adódhat, hogy a beszélőben tudatosul a kirekesztettsége, ami ellen azonban vehemensen küzd. Amennyiben ugyanis a szubjektum ki van zárva az identitás interszjektív megalkotásának és elbeszélésének lehetőségéből, rákényszerül arra, hogy az identifikációs narratívákkal szemben kidolgozzon egyfajta ellenstratégiát, épp ezért ezek a szövegek frusztrációt, kritikát, agressziót és erőszakot fejeznek ki (vö. KIMMINICH 2003, 48). Ezeket a stratégiákat működteti Zaimoglu is ellenstratégiaként.

¹⁷ Schenk mutat rá arra egy tanulmányában, hogy az interkulturális irodalmi narratívákban általánosságban is kimutatható egyfajta műfaji keveredés, határeltolódás (vö. SCHENK 2014, 66–86).

A „török” kontextusból a másik legnevesebb képviselő Emine Sevgi Özdamar. Özdamar író és neves színész, illetve színházi rendező, a Berliner Ensemble tagja, aki íróként és rendezőként is beemeli a török emlékezetet a német köztudatba. Rendezéseiben a török árnyékszínház (Karagöz) elemeit alkalmazza, és konkrét darabjában, amely *Karagöz in Alamania* címen jelent meg, szintén ennek állít emléket. Özdamar regénytrilógiáját, a *Das Leben ist eine Karawanserei: hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus* [Az élet olyan, mint egy karavánszeráj] (ÖZDAMAR 1994) címűt a német irodalomkritika „a Berlin-regényként” aposztrofálja, és egyértelműen török–német multikulturális dokumentumnak tartja.

Az egyik markáns elem ebben a diskurzusban tehát, hogy az irodalom nemcsak leképezni tud már meglévő, elfogadott emlékezésmodelleket és -narratívákat, hanem imaginatívan létre is tud hozni ilyeneket, amik aztán kiegészítik azokat, vagy éppen velük szemben állva egy ellenmodellt próbálnak kifejezésre juttatni. Amennyiben az irodalom színre viszi ezeket az alternatív emlékezésmodelleket, egyben közvetíti is az eltérő emlékezetet, és hozzájárulhat az emlékezet diskurzusainak határbontásához, új kollektív narratívák kialakulásához. Az irodalomtörténet vagy az irodalmi szövegek nemcsak kultúrák szimbolikus reprezentációi, de leképez(het)ik a konstrukciók esetleges változásait is. Ezekre a folyamatokra számos példát találunk a kortárs német interkulturális irodalomban.

Interkulturális emlékezet és nyelvi latencia

Arra, hogy mennyire hangsúlyos az irodalom e szegmensében az emlékezet problematikája tartalmi és formai szempontból egyaránt, elsőik között Chiellino világított rá.¹⁸ Az interkulturális irodalomban egyfajta bikulturális emlékezet van jelen, amelyben az egyes elemek állandó dialógusban állnak egymással (vö. CHIELLINO 2001, 89–92). Chiellino kifejti továbbá, hogy az interkulturális regény az, amiben egy szereplő vagy maga az énelbeszélő megpróbálja felidézni, továbbadni vagy a megsemmisüléstől megóvni a saját kulturális emlékezetét.

Az interkulturális emlékezet az irodalom, illetve egyéb médiumok nélkül elképzelhetetlen, mert az irodalom például formailag is képes ébren tartani a tradíciót, a szövegek megőriznek, generálnak és közvetítenek egyfajta interkulturális

¹⁸ Chiellino a bikulturális emlékezet terminust az interkulturális emlékezet szinonimájaként használja. Az interkulturális számára a monokulturális ellenpéldája, tehát nem zárt, hanem nyitott modell (CHIELLINO 2001, 108). Chiellino egy interjúban azt is hangsúlyozza, hogy nem kívánja definiálni ezt a fogalmat, hiszen minden tartalmi meghatározás rendkívül problematikus, ezért a nyelvre, több nyelvi szint jelenlétére helyezi a hangsúlyt. (Vö. <http://novelero.de/literatur-zwischen-den-kulturen/> [2017. 03. 15.])

emlékezetet. Az interkulturális emlékezet, az interkulturalitás illetően felfogása az irodalom határtalanságára utal, mivel az író emlékezete soha nem lehet tisztán egy kultúrából fakadó, hanem mindig *interkulturálisan* meghatározott. Itt azonban nem is ez az általános összefüggésrendszer képezi a vizsgálódás tárgyát, hanem egy sokkal konkrétabb modell, amely nem feltétlenül a szerző személyéhez, hanem magához a szövegvilághoz köti az interkulturális emlékezet tényét. Ebben a Chiellino által megfogalmazott felfogásban a kollektív emlékezet egyfajta hibridizálásáról van szó. A téma jelentőségének fő oka, hogy a mai ún. transzkulturális társadalmakban, mint amilyen a német társadalom is, igény mutatkozik arra, hogy tudomást vegyünk az emlékezetnek a nemzeti határokon túlmutató tereiről is.

A szociokulturális beágyazottság, illetve az élettörténet merőben meghatározzák a narratívákat és az emlékezés diskurzusát. „Minden nyelvben [...] más szemek ülnek” – mondja Herta Müller, és ezzel rávilágít a kulturális beágyazottság nyelvi, észlelésbeli meghatározottságára, a szimbolikus rendekből való kilépés lehetetlenségére, ami természetesen az emlékezés narratíváit is determinálja (MÜLLER 2009, 39). Chiellinóval érvelve: az interkulturális irodalomban mindig jelen van az interkulturális, bikulturális emlékezet, itt ugyanis egy vagy több figura vagy épp az elbeszélő az élettörténete miatt kilép egyfajta idő-tér kontinuumból, mert a korábbi tapasztalatai például a helyváltoztatás vagy a migráció stb. következtében leszakadtak a jelen tapasztalatairól, és a kontinuumban törés keletkezik. Chiellino a tér-idő kontinuum megszakadása, az elidegenített perspektíva mellett egy (vagy több) másik nyelv jelenlétét tartja az interkulturális irodalom főbb ismérveinek. Ezen belül a különböző nyelvek dialógusára helyezi a hangsúlyt, amikor kifejti, hogy ez teszi lehetővé, hogy eltérő kulturális emlékezetek legyenek jelen folytonosan az irodalmi szövegekben. Ez a nyelvi latencia tartja ébren a másik, az idegen, tehát nem az adott nyelvhez tartozó kulturális emlékezetet. A nyelvek elhagyják tehát nemzetileg kodifikált helyüket, de a másik, a többi nyelv párhuzamos jelenlétével töretlen lehetőség nyílik arra, hogy ez az idegen múlt minduntalan integrálódjon a jelen kontextusába, illetve hogy idegen testként megmutatkozva felbontsa az egység hamis képzetét. Mivel ez a másik nyelv (vagy nyelvek) vizuális és/vagy akusztikus törést is okoznak a szövegben, mint a test emlékezete (Körpergedächtnis) íródna bele a szövegtestbe, amely az egyéni és kollektív identitást kívánja összekapcsolni. A nyelvi latencia ugyanis felszínre hozza a másik nyelvben szerzett tapasztalatokat, kulturális hovatartozásokat implikálva általa (vö. CHIELLINO 2001, 268). A nyelvi latencia tehát a bikulturális emlékezet egyik fontos tartóoszlopa. Mivel az interkulturális irodalomban idő, tér és nyelv elszakadnak egymástól, nincs lehetőség arra, hogy *egy* nyelv, *egy* történelem, *egy* kultúra legyen csupán jelen.¹⁹

¹⁹ Meghatározás kérdése, hogy a nyelvi, észlelésbeli kodifikáltságot és a transzkulturális társadalom jelenlétét például a többnyelvűség kapcsán ellentmondásnak gondoljuk-e. Ha a transzkulturali-

Az irodalom azonban megkerülheti a domináns emlékezésnarratívákat, olyan emlékezetelemeket aktiválva ezáltal, amelyek bár nem merőben ismeretlenek a többség számára, teljességükben mégis idegenek. A szövegek tehát olyan elemekre nyúlhatnak vissza, amelyek egy bizonyos csoport identitását tekintve lehetnek konstitutívak, más csoportok kollektív emlékezetét viszont teljességgel ignorálhatják, még akkor is, ha esetleg a domináns csoportról van szó. A fiktív szövegek másik privilégiuma továbbá, hogy egymásnak teljesen ellentmondó verziókat is aktiválhatnak egy narratív egységen belül, és ezzel egy közösségben, társadalomban jelen lévő emlékezetdiskurzusok antagonisztikus sokszínűségére világíthatnak rá. Nem elhanyagolható azonban az irodalmi szövegeknek az a sajátossága sem, hogy reflektálni tudnak az emlékezet hozzáférhetetlenségére, problematizálni tudják annak konstruktív voltát, állandó és folyamatos változásait, illetve megbízhatatlanságát. Ez a reflexív momentum a kortárs szövegekben természetesen kimutatható, s nem csupán az interkulturális emlékezetre igaz.²⁰

Ezen túl ezeknek a szövegeknek általános jellemzője például a többszólamúság, ami már strukturálisan is értelmezésverziókat állít egymás mellé vagy éppen egymással szembe. A multiperspektivikusan elbeszélt vagy fokalizált szövegek az emlékezet különböző perspektíváit elevenítik meg, az emlékezés diskurzusainak egybecsengéseit, de különbözőségeit is megmutatják. Ezeknek a narratívumoknak az egyezése vagy divergenciája mutatja, hogy inkább homogén vagy heterogén, plurális emlékezetközösségről beszélhetünk-e (vö. NEUMANN 2005b, 70).

A kortárs német irodalommal kapcsolatban gyakran felmerül az interkulturalitás problematikáján belül az ún. keleti bővítés (Osterweiterung) fogalma (vö. BÜRGER-KOFTIS 2008), sőt sokan egyenesen kelet-európai²¹ vagy akár balkáni fordulatról (*Balkan turn*) beszélnek (PREVIŠIĆ 2008, 95–106, illetve uő 2009, 189–203), és jelzik, hogy számos szerző érkezett ebből a régióból, aki mára integrálódott a német irodalmi életbe. Ezekre a szerzőkre, mint általában figuráikra is, a nyelvek, származások és identitások közti hibrid lét tapasztalata jellemző, ez az, ami összeköti őket, és természetesen ezáltal tudják saját individuális vagy kollektív emlékezetüket reprezentálni a német kontextusban. Ebből a csoportból

tás fogalmát nem teljes összeolvadásként, hanem inkább nyitottságként értelmezzük, amely transzferfolyamatokat generál, nem antagonisztikus a kettő együttes jelenléte. Épp a többnyelvűségből fakadó hibrid lét, a nem monokulturális kodifikáltság lehet az, ami előmozdíthatja az emlékezés-kultúrák egybefonódását a szövegvilágon belül, de azon kívül is.

²⁰ Chiellino mutat rá ennek kapcsán arra, hogy az interkulturális irodalomban elsősorban a nyelvi váltások miatt az „idegen”, tehát a választott új nyelvben, Chiellino ezt a kreativitás nyelvének nevezi, nem működnek a másik kultúrához köthető tabuk, normák és elfojtások, ami lehetővé teszi, hogy itt olyan dolgok is artikulálódjanak, melyekre többnyelvűség vagy nyelvi váltás nélkül nem lett volna lehetőség (vö. CHIELLINO 2000).

²¹ A *German Life and Letters* című folyóiratnak jelent meg 2015-ben száma (68/2) ezzel a címmel: The Eastern European Turn in Contemporary German-language Literature.

Marica Bodrožićot emelném ki, aki *Mein weisser Frieden* [Fehér békém] (BODROŽIĆ 2014) című útiesszéjében a kultúrtranszfer folyamataira fókuszál, és ezeket például a szövegben létrehozott intertextuális háló révén képezi le.²²

A keleti bővítés kapcsán természetesen mindenképpen meg kell említeni a magyar származású vagy magyar háttérrel rendelkező szerzőket is, akik mára neves irodalmi díjak, az elektromos médiumok, az újságok, a folyóiratok kultúrarovatai stb. révén jeles pozíciót vívtak ki maguknak a kortárs irodalmi életben. Elsők között az a Terézia Mora említendő, akinek maximálisan sikerült beágyazódnia az irodalmi életbe,²³ s így a kelet-közép-európai emlékezetet közvetítenie a német közeg felé. Mora szövegeiben (például MORA 2006) a polifónia, a multiperspektivitás és az a tény, hogy a szöveg felülete alatt számos szubtextust futtat, párhuzamos világlátások, értelemadások lehetőségére utal. Bestsellerlistákra kerülnek azonban a „magyar” kontextusból más szerzők is, mint például Zsuzsa Bánk (BÁNK 2003), ami azt bizonyítja, hogy nemcsak a hivatalos kritikához, hanem az olvasóhoz is eljutnak a magyar kollektív emlékezet bizonyos elemei. Ákos Domát érdemes itt még megemlíteni, aki szintén több szálon van jelen a jelenkor német diskurzusában (például DOMA 2016).

Az irodalom tehát képes az elfeledettet vagy az elfojtottat emlékeztetővé tenni, miközben az antagonisztikus vagy gyakran akár egymással teljességgel inkompatibilis emlékezetnarratívák összekapcsolásával, egymás mellé állításával merőben új emlékezetdiskurzusokat hoz létre. A cirkuláció, a kultúrtranszfer-folyamatok pedig akkor tudnak beindulni, ha ezek a narratívák az irodalmi mezőből kilépve szélesebb társadalmi kontextusokban is megjelennek, illetve ideális esetben integrálódni tudnak.

Zárógondolatok

A multi- vagy transzkulturális társadalmakban egyik kulturális tradíció sem lehet exkluzív (vö. SOMMER 2001, 31). A kisebbségek azonban marginalizáltak vagy ki vannak zárva az emlékezés intézményesített rendjéből, az állami szimbólumrendszerből és a hegemon kollektív emlékezetből. Ezért megpróbálják a társadalmilag elfogadott narratívákat feltörni, megkövetelve ezáltal, hogy saját múltjuk is helyet és jelentőséget kapjon az emlékezés diskurzusaiban. Igényt jelentenek be arra nézve, hogy a nyilvános értelmezési térben nekik is legyen reprezentáció-

²² Interkulturális emlékezet és intertextualitás összekapcsolása általános jelenség, és például Chiellino költői munkásságában is fontos elem.

²³ 2005-ben a *Literaturen* című folyóirat egy számában még Mora is a kánonba kerülésért száll síkra, mikor kimondja: „A német irodalom része vagyok, éppen úgy német, mint Kafka.” (Vö. *Literaturen*, 2005, 28, ford. tőlem – H. E.)

juk (vö. NEUMANN 2005a, 112). A hegemoniális kollektív emlékezet ui. normatív, ideológiailag meghatározott, de az irodalom által is generált jelenségek révén egy delegitimációs folyamaton megy/mehet keresztül. Amennyiben ez szembehelyezkedik a zárt, homogén nemzetfelfogással, elősegít(het)i a kisebbségek önmeghatározását is, és társadalmi változások motorjává válhat. Az emlékezéskultúrák sokszor antagonisztikus sokszínűsége áll tehát egymással szemben a transzkulturális társadalmakban, hiszen az emlékezés módja, narratívái kulturálisan meghatározottak. Nem a biológia, hanem kulturális hatások befolyásolják, hogy ki milyen értelemteremtő mechanizmusokat működtet. Szociokulturálisan közvetítettek és gyakran tudat alatt hatnak a kollektív tudás sémái, tehát az individuum szociális beágyazottsága konstitutív az emlékezésnarratívák kialakítása során (vö. NEUMANN 2005a, 51). Egyértelmű tehát, hogy migrációs háttérrel rendelkező szerzők a többségi társadalomtól eltérő módon konstruálhatják emlékezésnarratíváikat, mert az egyes kultúrákban cirkuláló, kanonizált történetek narratív modellek, műfajok stb. mind befolyással vannak erre.

Mindezek ellenére még napjainkban is úgy tűnik, hogy ezek a csoportok mint határjárók (Grenzgänger) gyakran nem részei a domináns narratíváknak, amelyek nemzeti, etnikai, kulturális relevanciák mentén konstruálódnak (BEHAVESH 2016, 103–110). Annak ellenére, hogy az utóbbi évtizedekben, de leginkább 2005 után egyre inkább születnek a téma behatóbb vizsgálatával foglalkozó tanulmányok, könyvek stb., mégis elmondható, hogy az egész megközelítés olyan kirekesztő attitűdre épül, amely a bevándorlás tematikáját, illetve a bevándorlókat magukat is leválasztja a többségi társadalom emlékezéskultúrájától. Máig nincs ennek következtében képünk arról, hogy milyen módon reprezentálhatók, hogyan reprezentálódnak ezek az idegennek kikiáltott kisebbségek. Integrációjukkal kapcsolatos reményre ad azonban okot, hogy az irodalomkritika, valamint a tudományos szakirodalom az interkulturális irodalmat olyan szegmensnek tekinti a kortárs német irodalmon belül, amely gazdagodást, horizontkitágítást, új témákat és perspektívákat, illetve formai újításokat hozott (vö. BÜRGER-KOFTIS 2008). Chiellino szerint a jelenkor német irodalmát az interkulturális irodalom emelte be újra a világirodalom körforgásába (CHIELLINO 2000). Az Amodeo által leírt rizómamodell pedig az irodalomtörténet-írás számára tenné lehetővé az interkulturális irodalom újszerű kategorizálását, a nemzeti diskurzus és a határhúzások eliminálását (AMODEO 1996). Ez a gesztus jelentős lépés lenne annak irányába, hogy az interkulturális emlékezet helyet kapjon a német emlékezéskultúrában.

Bibliográfia

- ADELSON, Leslie (2005), *The Turkish Turn in contemporary german literature. Toward one new critical grammar of migration*, Houndsmills, Palgrave Macmillan.
- AMODEO, Immacolata (1996), 'Die Heimat heißt Babylon'. *Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*, Opladen, Westdeutscher Verlag.
- ASSMANN, Aleida–ASSMANN, Jan (2011), *Kanon und Zensur. Beiträge zu einer Archäologie der literarischen Kommunikation II*, München, Fink.
- BÁNK Zsuzsa (2003), *Az úszó*, Budapest, Kossuth.
- BOESEN, Elisabeth–LENTZ, Fabienne (Hg.) (2010), *Migration und Erinnerung. Migration et mémoire. Konzepte und Methoden der Forschung. Concepts et méthodes de recherche*, Berlin, Lit Verlag.
- BEHRAVESH, Monika (2017), *Migration und Erinnerung in der deutschsprachigen interkulturellen Literatur*, Bielefeld, Aisthesis.
- BODROŽIĆ, Marica (2014), *Mein weißer Frieden*, München, Luchterhand.
- BÜRGER-KOFTIS, Michaela (2008), *Eine Sprache viele Horizonte, Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur. Porträts einer neuen Generation*, Wien, Praesens.
- CHIELLINO, Carmine (2000), *Interkulturalität und Literaturwissenschaft*, in uő (Hg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*, Stuttgart, Metzler, 387–398.
- CHIELLINO, Carmine (2001), *Liebe und Interkulturalität. Essays 1988–2000*, Tübingen, Stauffenburg.
- DOMA, Ákos (2016), *Der Weg der Wünsche*, Rheinbeck, Rowohlt.
- DROUSSAU, Olga–KARA, Sibel (2009), *Vorwort*, in: *Migrationsliteratur: Eine neue deutsche Literatur?*, https://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf.
- ERLL, Astrid–GYMNICH, Marion–NÜNNING, Ansgar (2003), *Einleitung*, in uő (Hg.), *Literatur als Medium der Repräsentation und Konstruktion von Erinnerung und Identität*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag, III–IX.
- ERLL, Astrid–NÜNNING, Ansgar (2005), *Literatur und Erinnerungskultur. Eine narratologische und funktionsgeschichtliche Theorieskizze mit Fallbeispielen aus der britischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*, in Günter OESTERLE (Hg.), *Erinnerung, Gedächtnis, Wissen. Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 185–210.
- ESSELBORN, K. (1997), *Von der Gastarbeiterliteratur zur Literatur der Interkulturalität. Zum Wandel des Blicks auf die Literatur kultureller Minderheiten in Deutschland*, in *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache. Intercultural German Studies* (23), München, Iudicium, 47–75.
- FOUCAULT, Michel (2003), *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt a. M., Suhrkamp.
- HARZIG, Christiane (2006), *Migration und Erinnerung. Reflexionen über Wanderungserfahrungen in Europa und Nordamerika*, Göttingen, V&R unipress.
- HOFMANN, Michael (2006), *Interkulturelle Literatur*, München, Fink.
- GÖKTÜRK, Deniz (2004), "Spectacles of Multiculturalism in the New Berlin." *The New History of German Literature*, Cambridge, Mass.–London, Harvard University Press, itt: 965–970.
- GRASS, GÜNTER (2003), *Ráklépésben*, Budapest, Európa.

- HALBWASCH, Maurice (1985), *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin, Suhrkamp.
- LE RIDER J. (2004), „Nationalliteratur“. Ein Fantom aus der Rumpelkammer der Literaturgeschichte, in Corina CADUFF–Reto SORG (Hg.), *Nationale Literaturen heute – ein Fantom? Die Imagination und Tradition des Schweizerischen als Problem*, München, Fink, 85–102.
- LÜTZELER, Michael (2005), *Postmoderne und postkoloniale deutschsprachige Literatur. Diskurs – Analyse – Kritik*, Bielefeld, Aisthesis.
- MECKLENBURG, Norbert, (2009), *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*, München, Iudicium.
- MORA, Terézia (2006), *Nap mint nap*, Budapest, Magvető.
- MÜLLER, Herta (1984), *Niederungen*, Berlin, Rotbuch.
- MÜLLER, Herta (2003), *In jeder Sprache sitzen andere Augen*, in uö, *Der König verneigt sich und tötet*, Frankfurt, a. M., Fischer, 7–39.
- MÜLLER, Herta (2010), *Lélegzethinta*, Budapest, Cartaphilus.
- MÜLLER, Herta (2011), *Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis*, in uö, *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München, Hanser, 14–28.
- MÜLLER, Herta (2011), *So ein großer Körper und so ein kleiner Motor*, in uö, *Immer derselbe Schnee und immer derselbe Onkel*, München, Hanser, 84–95.
- NEUMANN, Birgit (2005a), *Erinnerung, Identität, Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer „Fictions of memory“*, Berlin, Walter de Gruyter.
- NEUMANN, Birgit (2005b), *Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten*, in Astrid ERL–Marion GYMnich–Ansgar NÜNNING (Hg.), *Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 49–75.
- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen (2005), *Kulturtransfer – neuere Forschungsansätze zu einem interdisziplinären Forschungsfeld der Kulturwissenschaften*, in Helga MITTERBAUER–Katharina SCHERKE (Hg.), *Entgrenzte Räume. Kulturtransfers um 1900 und in der Gegenwart*, Wien, Passagen, 23–42.
- SHUSTERMAN, R. (2003), *Multikulturalismus und Lebenskunst*, in Eva KIMMINICH (Hg.), *Welt–Körper–Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen*, Bd. 3, *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*, Frankfurt a. M., Lang, 187–212.
- SOMMER, Roy (2002), *Fictions of Migration. Ein Beitrag zur Theorie und Gattungstypologie des zeitgenössischen interkulturellen Romans in Großbritannien*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag.
- SOMMER, Roy (2011), *Erzählliteratur der Gegenwart*, in MARTINEZ Matias (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur, Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart, Metzler, 272–285.
- KIMMINICH, Eva (2003), „Lost Elements“ im „MikroKosmos“. Identitätsbildungsstrategien in der Vorstadt- und Hip-Hop-Kultur, in uö (Hg.), *Welt–Körper–Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen*, Bd. 3, *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen*, Frankfurt a. M., Lang, 45–88.
- ÖZDAMAR, Emine Sevgi (1994), *Das Leben ist eine Karawanserei: hat zwei Türen, aus einer kam ich rein, aus der anderen ging ich raus*, Köln, Kiepenhauer & Witsch.

- PREVIŠIĆ, Boris (2008), „Eine Frage der Perspektive.“ *Der Balkankrieg in der deutschen Literatur*, in Evi ZEMANEK–Susanne KRONES (Hg.), *Literatur der Jahrtausendwende. Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt 2000*, Bielefeld, Transcript, 95–106.
- PREVIŠIĆ, Boris (2009), *Poetik der Marginalität: Balkan Turn gefällig?*, in Helmut SCHMITZ (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdam, Rodopi, 189–203.
- SCHENK, Klaus (2014), *Pikareskes Erzählen als interkulturelles Erzählen*, in Gabriella RÁCZ–Klaus SCHENK (Hg.), *Erzählen und Erzähltheorie zwischen den Kulturen*, Königshausen–Neumann, Würzburg, 66–86.
- SEBALD, W. G. (2014), *Légiháború és irodalom. A rombolás természetrajza*, Budapest, Európa.
- WEIGEL, Sigrid (1992), *Literatur der Fremde – Literatur in der Fremde*, in R. GRIMMINGER (Hg.), *Hausers sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (12), München, 182–229.
- WELSCH, Wolfgang (1996), *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart, Reclam,
- WELSCH, Wolfgang (2000), *Transkulturalität zwischen Globalisierung und Partikularisierung*, in *Jahrbuch deutsch als Fremdsprache*, 26, 327–351.
- ZAIMOGLU, Feridun (1994), *Kanak Sprak. 24 Misstöne vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg, Rotbuch Verl.
- ZAIMOGLU, Feridun (1998), *Koppstoff. Kanaka Sprak vom Rande der Gesellschaft*, Hamburg, Rotbuch Verl.
- ZAIMOGLU, Feridun (2006), *Leyla*, Köln, Kiepenhauer & Witsch.

SCHAUER HILDA

„Köztes landolás egy köztes országban”

Identitáskeresés Léda Forgó *Vom Ausbleiben der Schönheit* című regényében

Léda Forgó Magyarországon még kevéssé ismert, magyar származású, németül publikáló író. 1973-ban született Budapesten, majd 1994-ben Stuttgartba költözött, ahol történelem és színháztudományi szakon folytatott tanulmányokat. 2007-ben jelent meg első regénye *Der Körper meines Bruders* [Bátyám teste]¹ címmel, majd ezt követték 2000-ben és 2007-ben *Der Mama zuliebe* [A mama kedvéért] és *Mama Aqua* című színdarabjai. 2008-ban Adalbert von Chamisso-díjjal tüntették ki. 2010 pedig a jelen tanulmányban tárgyalt második regénye, a *Vom Ausbleiben der Schönheit* [A szépség hiánya] megjelenésének éve.²

Léda Forgó azok közé a szerzők közé tartozik, mint Wladimir Kaminer, Radek Knapp, Aglaja Veteranyi, Catalin Dorian Florescu vagy Terézia Mora és Herta Müller, akik kelet- vagy közép-európai háttérrel rendelkeznek, átlépték a Kelet és a Nyugat közötti határt, s Németországban, Ausztriában vagy épp Svájcban telepedtek le. Hozzájuk hasonlóan hőseik többsége is határátlépő, olyan emberek, akik „hazaérkeztek” egy idegen országban. Nem felejtették el keleti eredetüket, de befogadják az újat (a Nyugatot). Ezek az írók műveikben a hősök Kelet és Nyugat közötti mozgását, a kulturális terek közötti dialógust írják le. Olyan szerzők,

¹ A regény egy budapesti család történetét mutatja be az 1950-es és az 1960-as években egy énelbeszélő perspektívájából, akit Borkának hívnak. Őt és ikertestvérét az anya a hátára veszi az 1956-os lövöldözések során, hogy együtt keressék meg az apát, aki hosszabb ideig nem ad életjelet magáról. Az egyik gyermek meghal, az apa nem tudja feldolgozni fia elvesztését, és véget vet életének. Az anya a férfiak, Borka pedig anyja és a mostohaapák kegyeit keresi, hosszabb távon azonban egyikük sem jár sikerrel. Az anyának nem sikerül tartós harmonikus kapcsolatot kialakítania, Borka pedig nem tudja megnyerni a mostohaapák szeretetét. A regény rendkívüli érzékenységgel írja le az 56-os forradalom utáni megtorlást és a budapestieknek a forradalmi eseményekben részt vevőkkel való szolidaritását. A történelmi keretet a csehszlovákiai forradalom leverésére induló magyar tankok dübörgése adja. Az anya szakít a pártfunkcionárius Endrével, akivel Borka három évvel később Pécsen találkozik. Endre erőszakot követ el Borkán, akit anyja, születendő gyermekével együtt, gyermeket megillető szeretettel vesz körül.

² A regény címe – *A szépség hiánya* – és az idézetek a saját fordításomban szerepelnek. (FORGÓ 2010.) [Schauer H.]

akik tudatosan vállalják, hogy más kulturális háttérrel is rendelkeznek, s ezt nem korlátként, hanem fejlődési lehetőségként fogják fel (vö. HEERO 2009, 205–207). Katrin Sorko a fentiek definiálására a rendszermigráció fogalmát vezeti be, s ezen olyan vándorlási folyamatokat ért, amelyek az (egykori) szocialista országok és a kapitalista, liberális-demokrata államrendszerek polgárai között zajlottak le. Sorko elemzi a Kelet- és Nyugat-Európához köthető sztereotípiákat: eszerint Kelet-Európa a Nyugat másik arca, nemcsak geográfiai, hanem kulturális, ideológiai, rendszerpolitikai és társadalmi tekintetben is.³

Lále, *A szépség hiánya* főalakja önmagát keresi. Nem tud eligazodni a világban, mert bizonytalan az identitása. Szeretné megalkotni önmagát, először az édesanyjával folytatott beszélgetésekben, de az anya hallgat, vagy csak ritkán hajlandó beszélgetni lányával. Ezért Lále a nagymama, Tamama és önmaga közt zajló kommunikációban tudja megismerni múltját. Saját énjének megértésében meghatározóak a Tamamával való beszélgetések, melyek során élete eseményei időbeli történésük sorrendjében kerülnek meghatározásra. Lále Tamamával, egyes esetekben anyjával és Ilonával folytatott emlékezetbeszélgetéseiben létrehozza élet-története egyes szakaszait. Tamama egyre többet beszél a család múltjáról, történetei mégis nagyon szűkszavúak. Ennek az az oka, hogy a történetek túlságosan traumatikusak, nehéz őket elmondani. Egyes esetekben az anya megtiltja a múlt elbeszélését, mert meg akarja akadályozni, hogy lánya tudomást szerezzen a régen történt eseményekről.

Az anya ambivalensen viszonyul lányához. Az a véleménye, hogy „ha kényezteti és magához édesgeti az ember a gyerekeit, akkor mindig is megmaradnak együgyű lényeknek, sohasem változnak” (10). Lále származására, a családneve jelentésére irányuló kérdésére sem kap komoly választ: „Miért hívnak Lábánnak? Mert a lábamon ültél” (10).⁴ A keresztnévét, Lenkét sem könnyű németül mondani, mert különböző asszociációk léphetnek fel, amelyeket Lále el akar kerülni akkor, ami-

³ Vö. SORKO 2007, 68. A Nyugatról alkotott kép általában pozitív, a Kelettel szemben ez a demokrácia, a felvilágosodás kiindulópontja és a modernitás bölcsője. A szereplők képzeletében a jólét, a boldogság és a szabadság jelképe. A Nyugat egy olyan ideális állapotot jelöl, amely mindenkinek azt ígéri, amire a legjobban vágyik. Sorko szerint a rendszermigrációval kapcsolatos irodalom sajátossága a Kelet-Európáról alkotott sztereotípiák kritikája, amelynek három módját ismerteti. A reprezentáció a sztereotíp képek és fogalmak eltűzését és ezzel nevetségessé tételét jelenti. A második módszer a sztereotípiák felcserélése. Ebben az esetben újrakódolják a Kelet és a Nyugat fogalmát. A pozitívan kódolt Nyugatot negatív képekkel írják le, a negatív konnotációval bíró Kelet pozitív tulajdonságokat kap. A harmadik lehetőség a duális kritika, amelynek során a szövegek megkérdőjelezik a differenciálhatóságot és a kritika véglegességét. Vö. SORKO 2007, 111–113.

⁴ A Lále és anyja közötti beszélgetés a műben előforduló nyelvi latencia egyik példája. A magyarul nem beszélő olvasó számára a *lábán* szó csak a magyarázat után válik érthetővé, a kétnyelvű olvasó nem igényli ezt a magyarázatot. A nyelvi latencia azokban a művekben feltűnő, amelyekben a szereplők integrációja fontos szerepet játszik. A nyelvi latencia megjelenésével kifejezésre jut, hogy

kor már Németországban él. Ez a példa is igazolja, hogy a származási identitást nehéz az új ország identitásának világába átvezetni. Ezért viseli a figura a Lále nevet, amely a Lábán Lenke névből képzett mozaikszónak tekinthető.

Lále bensőséges kötődéssel idézte maga elé Tamamát, még a zörejek is rá emlékeztették berlini élete során: „A parketta nyikorgott, és Lálénak eszébe jutott nagymamája papucs. Akaratlanul is melegség árasztotta el, amint tekintete a bútorra és az arcokra révedt” (7). Lále anyját Áronra emlékeztette, halott kedvesére, ezért akarta Lálét kirekeszteni életéből. Áron öngyilkosságot követett el, így idővel az anya gyásza dühbe csapott át, és mindent elutasított, ami rá emlékeztette. Tamama úgy vélte, hogy a gyűlölete a szerelmét igazolja. Egyfajta függőségi viszony alakult ki a három nőalak között. Lále csak akkor volt nyugodt, ha Tamama nyugodt volt, aki azonban nyugtalanná vált, amint az anya hazaért.

Az első időkben Lále csak a fotókból tudott információkat szerezni a múltból. Egy sakkparti során megtudta Tamamától, hogy apját Lábán Áronnak hívták, és zsidó volt. Ez előtt a beszélgetés előtt már elképzelt magának egy identitást, noha tudta, hogy az így konstruált gyermekkor hazugság volt, de mégis ez volt az élete, amely most szertefoszlott, ő pedig egy másik emberré vált. El kellett fogadnia egy félig zsidó lány életét, akinek az apja halott. Eddig elképzeltetett magának egy apát, de Tamama történetével minden más lehetséges apa kizárttá vált: „Élete már rég eldőlt. Csak elfelejtették ezt közölni vele” (107).

Lále sokkal jobban kötődik Tamamához, mint anyjához. Az anya eltűnése azt a reményt keltette benne, hogy senki sem fog Tamama és ő közé állni. Csalódnia kell, mert az eddig tevékeny nagymama néhány nap alatt összeomlik. Lále kételkedik abban, hogy igazi anya lehet belőle, hiszen neki sem volt igazi anyja. Lále anyja és Lále mint anya – a kettejük élete párhuzamosan jelenik meg a regényben. A cselekmény végén Lálénak mégis sikerül igazi anyává válnia, paradox módon éppen akkor, amikor elveszik tőle fiát, Nathant.

Tamama egy berlini látogatása során beszéli el a család történetét. A zsidó családtagok miatt szavaiból megvetés és fatális, súlyos következményekkel járó önmegvetés árad. A megvetett zsidó dédapa arra kényszerítette a nagymamát, hogy naponta megfürödjék a Dunában. Tamama külsőleg apjára hasonlított, mert sötét bőre, sűrű haja és széles arccsontja volt. Gyűlölte apja „vadrabló-pillantását” (210), annak ellenére, hogy megmentette az életét a háború alatt. Hogy elfelejtse apját, hozzámélt egy „tejfehér arcú” (210) férfihoz. Tamama különösen nagy jelentőséget tulajdonít az arcvonásoknak, ezeket pedig kapcsolatba hozza a családtagok jellemével. Lále anyjának külsejében és belső tulajdonságaiban keverednek Tamama és a dédapa vonásai, nyakassága apjának haj- és arcszínével: „Sima szőke haja volt, és világoskék szeme, de Tamama krumpliorrával és keletien álmatag pillantásá-

a regény nyelve és a szereplő származási országának a nyelve nem azonos, a kettő között az információk dialógus formájában cserélődnek. Vö. CHIELLINO 2016, 191–193.

val” (211). Kislányként Lále anyja törekeny és nyílt volt, később azonban „ütött a genetikai óra” (210), azóta mindig rossz volt a hangulata, és makacs volt – így hangzott Tamama fatalista ítélete. Ez a példa is azt bizonyítja, hogy Tamama előítéllettel viseltetik a származása iránt. Lále külsejének leírásakor az elbeszélő abból indul ki, hogy Lále mindkét család tulajdonságait magában foglalja: „sötét haj, de néhány tincs a fején világosszőke” (212). Bizonytalan identitása visszavezethető származására: „Sötét és világos haja volt, és a kettő közül egyik sem” (213). Tamama perspektívájából nézve a szerencsétlenség minden formája a család zsidó gyökereiből adódik: „Tamama azt mondta, hogy minden, ami a család zsidó eredetéből fakadt, rosszul végződött” (214). Lále explicit módon tematizálja a zsidó identitás kérdését: „Lále hallott egy zsidó általános iskoláról, és azt gondolta, hogy Nathanhoz közelebb lehetne hozni identitásának ezt az elveszett részét” (214). Egyben meg akarta cáfolni Tamama gondolatát, hogy minden rosszul végződik, ami a zsidó gyökerekből fakad. Azonban mégsem tudott igazolást hozni arról, hogy édesanyja száz százalékan zsidó („Volljüdin”). Keserűen jegyzi meg: „Nem volt eléggé zsidó, hogy zsidónak tekintsék, és a II. világháborúban nem lett volna eléggé nem zsidó, hogy életben maradjon” (215).⁵

Tamama elmeséli Lále apjának sokáig elhallgatott történetét is. Anyja követni akarta az öngyilkosságba, de az apa nem akarta az öngyilkossági szándékát komolyan venni, ezért nem az igazi tablettát adta be neki. Az ily módon traumatizált anya Lálét Tamamára hagyja, és kivándorol Németországba, amikor Lále még csak tizennégy éves. Lále nem tud beletörődni anyja távozásába, egészen Berlinig követi, de ott elveszti a nyomát.

Lále esetében az autobiografikus emlékezet hiányos, ezért énazonossága, identitásának létrehozása problematikus. Az autobiografikus emlékek nem izoláltan

⁵ Léda Forgó regénye is bizonyítja, hogy a transzkulturális kortárs regényekben fontos szerepet játszik a figurák identitásában a zsidó identitásrész kérdése. Jakob Hessing és Chaim Noll hősei Németországból Izraelbe költöznek, ahol megélhetik a vallási értelemben is megnyilvánuló zsidó identitásukat. Vladimir Vertlib és Wladimir Kaminer 1945 után születtek, és az egykori Szovjetunióból telepedtek át Németországba, illetve Ausztriába. Műveikben Németországot posztsovjett, szekularizált perspektívából sokkal inkább megfelelő hazának tekintik, mint Hessing és Noll (vö. MOLNÁR 2009, 311). Forgó regényében Tamama ellentmondásos formában viszonyul a múlthoz, a zsidósághoz, a zsidó gyökerekhez. A zsidó származás elfogadása helyett inkább hárítja identitásának sok fájdalmat okozó elemeit. A regény nem írja le részletesen Lále apja öngyilkosságának okát, nem tudjuk, milyen trauma vezetett a halálához. Lále csak a család eredetének megismerése után kapcsolódik a zsidó identitás kérdéséhez: ez a tény is arra utal, hogy az identitáskonstrukciók a külvilággal való konfrontációból fakadnak, relációjelleggel és időbeliséggel jellemezhetők. Lále történetére is vonatkoztathatóak Hans-Joachim Hahn szavai, aki Vladimir Vertlib *Zwischenstationen* [Köztes állomások] című regényével kapcsolatban megjegyzi, hogy az elbeszélő a maga zsidó identitását nem vallási vagy etnikai alapon értelmezi, hanem a zsidóknak a szenvedés megtapasztalására való kollektív emlékezése révén (HAHN 2009, 307).

jönnek létre, hanem az elbeszélés szociális kommunikációjában, amelynek során az események szubjektív és interszjektív módon kommunikálható értelemmel ruházódnak fel. Ezeknek a történeteknek a szubjektumba való beépítése főleg kisgyermekkorban és a pubertás idején történik (vö. GUDEHUS 2010, 45). Ismert tény, hogy az anya emlékezési módja befolyásolja a gyermek autobiografikus képességeit. Lále anyja nem beszéli el a múltat, mert az átélt traumák hatására az emlékezés jelentőségéről való gondolatai nagyon negatívak. Az identitás több énből tevődik össze, amelyek szinkrón és diakrón módon kapcsolódnak egymáshoz. Egy élet nem ragadható meg csupán a múlt eseményeire való visszaautalással, hanem az egyénnek kell azt létrehoznia egy állandósuló interpretációs folyamatban. Felvetődik a kérdés, mely kritériumoknak kell teljesülniük ahhoz, hogy az autobiografikus elbeszélés alkalmas legyen az egyén identitáskonstrukciójára és jövőendő életének tervezésére. Az énelbeszélésnek el kell érnie, hogy akceptálható legyen az elbeszélővel kapcsolatban álló személyek számára. Meg kell tehát vizsgálnunk, hogy új német családja elfogadja-e Lálét és történetét. (Vö. NÜNNING 2013, 148.)

A regényben a család emlékezéstörténete és a jelenben játszódó történet párhuzamosan kerül bemutatásra. A mű azzal a jelenettel kezdődik, amikor Lále egy berlini kórházban abortuszra vár. „Volt egy megbeszélte időpontja, hogy megszabaduljon testének egy darabjától” (9). Nem zárta ki a lehetőségét annak, hogy hagyja magát lebeszélni döntéséről. Együttérzésre és részvételre vágyott, de ezekben az érzésekben senki sem részesítette, az orvosnő egy másik, egy német nőt szólított meg: „Még kellene egy kicsit beszélgetnünk. Nem lenne szabad elsietett döntést hoznia” (9). Tamama sem támogatja Lále terhességét: „Miből akarod eltartani a gyereket?” (13). Azzal kellett volna szembenéznie, hogy visszatoloncolják Magyarországra, mert az apa nem német volt, ezért a gyermek nem tarthatott volna igényt állami támogatásra. Félbe kellett volna szakítania tanulmányait, ezáltal keresőképtelenné vált volna. Magyar kedvese nem vehette volna feleségül, mert volt már családja. Némettudása sem volt kielégítő: „Félreismerhetetlen magyar akcentussal beszélt, és olyan szófordulatokat használt, mintha egy régi útikönyvből olvasná fel ezeket” (18). Reménytelen helyzetében Pável szavait szentírásként értelmezi: „Ha egyszer gyerekeid vannak, sohasem gondolsz az öngyilkosságra” (24). Apja öngyilkossága és a bizonytalan családi helyzete Láléban felébreszti az öngyilkosság gondolatát, de semmiképpen sem akarja megismételni apja sorsát. Úgy próbál életben maradni, hogy hozzámegy egy némethez, és anya lesz. Ezt a szerelmi kapcsolatot jellemzi az elbeszélő a regény címével [A szépség hiánya]. Férjével, Pittel nem tud közös élettörténetet kialakítani, mert nem avathatja be lelki vívódásaiba. Új világában őrzi múltja emléktárgyait, az emlékezés személyes tárgyait:

Volt ott egy kis, elefántcsontból készült oltár, egy szénrajz – édesapja portréja –, amelyet anyja készített, egy kisebb egykötetes napló, néhány levelezőlap és a legnagyobb tárgy: egy régi, Erika márkájú írógép. Ha ezek a tárgyak a közelében voltak, otthonosan érezte magát. (36.)

Kezdetben nem viszonyult bensőséges érzéssel a fiához. Túl sokat várt a gyerektől: „Azt gondolta, hogy a gyermek varázssital, egy kémiai koktél, amely mindent megváltoztat, az emberek általa elválaszthatatlanok lesznek, a szerelmet az égbe emeli” (100). Pit és Lále még gyermekük nevééről sem tudnak megegyezni: Lále fiának egy zsidó és egy magyar keresztnévet ad, és a saját családnevét (*Nathan Bors Lábán*),⁶ Pit a fiát egyszerűen Hermann Herbstnek nevezi. Partnerkapcsolataiban Lále nem törekszik egyenjogúságra, a szerelem számára a partner eltérését jelenti, eleve elfogadja az alávetett nő szerepét. Nőkkel folytatott szerelmi afférai futó kalandok, lelkiismeret-furdalást érez miattuk. Marlis is csak kitörési kísérletet jelent számára reménytelen helyzetéből: „Maga elé képzelte, amint Marlisszal megszöknek, hátrahagyva férjüket és gyermeküket, s autójukkal idegen országokon hajtanak keresztül” (139).

Lále számára a német nyelv idegen nyelv, amelyet szeretne elsajátítani: „Csodálta a németeket, ahogy szájukban görgették a német szavakat, s végül értelmes és szép képződményeket hoztak belőlük létre” (31). Az új nyelv tanulásakor azonban komoly akadályba ütközik. Az ország nyelvének elsajátítása Lále számára – mint ahogy számos más transzkulturális regény hősei számára is – nemcsak a német nyelv birtoklását jelentené, hanem egy új esztétikai és etikai egzisztencia

⁶ Mivel a regényben központi szerepet játszik az identitáskeresés, talán nem tekinthető véletlennek, hogy Lále a fiának a *Nathan* nevet adja. A Nathan-recepciók közül a legismertebb Gotthold Ephraim Lessing *Bölcs Náthán* (1779) című drámája, amelyben a kultúrák és a vallások konfliktusba kerülnek egymással, identitások jönnek létre, amelyek egyrészt az áldozat, másrészt pedig a tettes szerepkörét ábrázolják. Lessing parabolája kimondja, hogy a három vallás konstrukciónak tekinthető, az egyetlen vallás igazságigénye pedig fikció. Nathan a műben ígéretet tesz arra, hogy a sajátot nem a másikkal való szembenállásként értelmezi, hanem a racionális megismerés képességéből indul ki. Mondatai a felvilágosodásnak megfelelő pragmatikus gondolkodásnak felelnek meg. Európa másíkjá itt nem a zsidóság és az iszlám, hanem azok a vallások, amelyek nem utalnak az Ótestamentumra, tehát a hinduizmus, a buddhizmus, a konfucianizmus és a taoizmus. A kinyilatkoztatott egyenlőség a műben egy szinten sem valósul meg. A vallások toleranciájának szempontjából problémás, hogy a megbékülés csak a családi kapcsolatok révén lehetséges, mert a hasonlóságok nem engedik meg a kultúrák közötti határok átlépését. A tolerancia belterjessége elárulja a felvilágosodás ideálját, amely a fény kiterjesztését jelenti. (Vö. PREUSSER 2009, 348–354.) A *Lábán* név a Biblia egyik fontos személyiségét jelöli (Mózes 1, 24.15, 29, 28.5). Lábán lányait, Leát és Ráheld vette feleségül Jákob. Lábánnal kapcsolatban is felmerül a különböző kultúrák együttélése. Lábán Padmán–Arámban lakott, ami azt jelenti, hogy Szíria sík területén. Lábán szemita lakos volt egy olyan vidéken, ahol arámiul beszéltek, azaz a sémi nyelvek egyikén.

létrehozását egy olyan nyelv világában, amelyben csak jelene van, a múltja pedig egyáltalán nem létezik (vö. CHIELLINO 2016, 21).⁷ Ezzel ellentétben Lále gondolataiban a magyar nyelv latenciája mellett megjelenik a magyar költészet egy-egy eleme is, mint például a pusztaversekre utaló sorok.⁸

Lále idegen marad német családjában is. Nehezen tudja áttekinteni a neveket, a családi viszonyokat és a család struktúráját. A negatív színezetű érzelmek nem szimpatikusak a számára, a családi beszélgetésekben mindig a gonosz rokonok gonosz cselekedeteiről van szó, amelyeket más rokonok elítélnek. Pit szülei vele és a magyar nyelvvel szemben ellenségesen viselkednek: „Lassanként kezdte sejteni Lále, hogy itt nem arról van szó, hogy tehermentesítsék, hanem arról, hogy anyósa arra törekedett, azonnal retusáljon minden magyar szót, mintha Nathan agyát fekete-vörös-arany színekre akarta volna festeni” (102). Anyósa el akarja érni, hogy felhagyjon a „magyar butasággal” (uo.), különben Nathan sohasem fog-

⁷ Chiellino úgy véli, hogy az interkulturális szerzők rá vannak utalva az interkulturális emlékezetre, mert csak ennek a kibővített emlékezethez a segítségével képesek arra, hogy nyelveken és kultúrákon átívelő időket és tereket tudjanak ábrázolni. Vö. CHIELLINO 2016, 119. CHIELLINO 1996-ban megjelent könyvében is foglalkozik azzal a kérdéssel, hogy melyik nyelvben jelennek meg az interkulturális tapasztalatok: a magával hozottban vagy az újban. Szerinte a saját nyelvi kultúrkörön kívül létrejövő pályaidentitás a biculturális identitás legfőbb kiváltója. Az eredeti nyelv magában hordozza azt a konfliktust, amely a kivándorláshoz és az új nyelv elsajátításához vezetett, ezért az új nyelv a figura múltjának feltérképezésében eredményesebb lehet. Chiellino csatlakozik Biondi véleményéhez, amely szerint a biculturális emlékezet révén terek és időintervallumok jönnek létre, amelyekben az én a múlttal és a jelenrel összhangban tud fejlődni. Az új ország nyelvében nem található meg a saját múlt tere és ideje. Hogy ezt az egzisztenciális diszharmóniát leküzdje az egyén, a régi vagy az új nyelvben létrejön az interkulturális emlékezet. Ha ez az emlékezet az új nyelvben jön létre, akkor eleve dialogikus viszonyról beszélhetünk, mert ezen a nyelven összhangba kerül a két kultúra tere és ideje. A műben megjelenő nyelvi latencia egy másik nyelvben kódolt tapasztalatokat idéz fel, olyan tapasztalatokat, amelyek egy másik nyelven létező emlékezés keretében jöttek létre. A nyelvi latencia miatt az írott nyelv vizuális és akusztikai jellege megváltozik, ugyanakkor a szövegben feltárul egy olyan szemantikai struktúra, amely visszaadja azt az interkulturális kontextust, amelyben az ábrázolt cselekmény zajlik (vö. CHIELLINO 1996, 89–103). Úgy gondolom, hogy Lále esetében mindkét nyelven megjelenik az emlékezés és az identitáskeresés, hiszen Lále Tamamával magyarul idézi fel a múltat, azonban ezek a beszélgetések és Lále magyarországi és németországi élményei németül fogalmazódnak meg a műben. Lále esetében a kivándorláshoz vezető alapkonfliktus az anyához és a feltáratlan családi múlthoz kötődik, a konfliktus német nyelven való megjelenítése a távolságtartást és a múlttal kapcsolatos negatív érzések tompítását vonja maga után, amely lehetővé teszi Lále számára múltja feldolgozását.

⁸ A műben németül felvillanó verssorok a magyar pusztaversekre utalnak, Petőfi Sándor verseire, a magyar Alföldre, a délibábra, a rekkenő nyári hőségre: „Reglose Luft und Weite – wie ein ausgetrocknetes Meer. In den Gedichten herrschten Sommerhitze, flimmerten Fata Morganen. In der Ferne ein Glänzen, als ob es dort Wasser gäbe” (28). (Vö. PETŐFI Sándor *Az Alföld* című versének emblematis soraival: „Lenn az alföld tengersík vidékin / Ott vagyok honn, ott az én világom [...] / Délibábos ég alatt kolompol / Kis-Kunságnak száz kövér gulyája [...]).

ja megtanulni a „normális német nyelvet” (uo.).⁹ Ez a példa alátámasztja továbbá, hogy Lále hiába tervezi azt, hogy életét egyedül is más vágányra tereli, egyfajta interkulturális életmódot sajátít el, célját a többi családtag segítsége nélkül nem tudja elérni. A megszakított tanulmányai miatt pályaidentitása nem valósulhat meg, így a német nyelvvel és kultúrával való azonosulás csak részben jön létre.

Lále férjével és fiával látogatást tesz Tamamánál Budapesten. Az otthon tett látogatás, a gyermekkor és a kora ifjúság tereibe való utazás, valamint a gondolatok múlt és jelen közötti ingázása az interkulturális irodalom legfőbb stratégiája, amely a kultúra tereinek változását tematizálja. Az utazás egyben kísérlet arra, hogy Lále a két egymással nem kommunikáló kulturális és nyelvi terét közelebb hozza egymáshoz. Chiellino ebben az értelemben használja az „integrált élet” fogalmát: „A gyermekkor és a kora ifjúság helyére való utazás által lehetővé válik a szereplő új nyelve számára a szereplő élete hiányzó részének új nyelvbe való integrálása” (CHIELLINO 2016, 69). Tamama Berlinbe utazása ugyanezt a célt szolgálja. Lále német családjának ellenállása megnehezíti Lále projektjének realizálását, azaz: hogy egyidejűleg szeretne mindkét kultúrában és nyelvben élni. Annak ellenére, hogy a múlt és a jelen tere és ideje a nyelvi kontinuitás révén egymáshoz közelebb kerül, Lále pedig lépéseket tesz a dialogikus irányultságuk felé, törekvése mégis kudarcba fullad a szükségmegoldásként értelmezett családalapítás és a német rokonság ellenállása miatt.

Lále német családját összehasonlítja a korábbi magyarral. Így például a takarékoság Tamamánál nem vonatkozott a vendégekre, a finom ételek fogyasztása ilyenkor az élet sava-borsát jelentette. Új családjában semmi sem esztétikus, a szépség elmaradása minden területen érvényesült. Az a tény, hogy Lále ragaszkodik a magyar ételekhez és a magyar vendéglátáshoz, arról tanúskodik, hogy ő más, mint német családja. A magyar ételek elnevezései is a nyelvi latencia megjelenési formái. Pávellal, aki szláv hangzású neve ellenére magyar, az evés szórakozás, az ételek és az italok élvezete harmonikus összetartozásukat bizonyítja. Az evés, ahogyan azt otthonról ismerjük, többnyire védettséget, valahova tartozást, a hazai tájegységekhez való kötődést jelent. Wierlacher szerint a közös étkezés mindig is a gondolatcsere, a közösségépítés és a bizalomépítés privilegizált médiuma volt (WIERLACHER 1993, 5). Az evés leírása az intra- és interkulturális idegenség, továbbá a közelség és a valahova tartozás megtapasztalásának nyelvi eszközökkel való kifejezése, ezért érdemes foglalkozni a figurák étkezésével (LILLGE-MEYER 2008, 21).

⁹ A Cottbusban élő német család számára érthetetlen és idegen a magyar nyelv. A nem ismert idegen nyelvekkel és rituálékkal kapcsolatban Waldenfels strukturális idegenről ír, ami ismeretlen szimbolikus rendszereket és érthetetlen szemantikus tereket képez le, vö. SCHMITZ-EMANS 2007, 176.

Pit családja befolyása alatt áll. Ha lojalitást mutat, nem kell a problémákat egyedül megoldania, minden kérdést a család dönt el. Harmincadik születésnapján Lále ünnepi beszédet tart. Ebben megmutatkozik idegensége, mert idegen az, aki a számára idegen német nyelvet csak korlátozottan beszél:

Amikor Lále beszélni kezdett, hamar észrevette, hogy a szavak nem illeszkednek organikusán egymáshoz. Szavai hatására a hallgatóság arca mozdulatlan merevségbe fagyott, és a rokonok szemöldöke ideges rángatózásba kezdett. Elhatározta, hogy nem zavartatja magát. Szemét a közönségére emelte, amely kerülte pillantását, szavait elnyelte a terem.

Ha sok ember előtt beszélt, félig eszméletlen állapotba került, szóáradata saját magát is bekebelezte. Bár szabadon és folyékonyan beszélt, nem hagyta magát zavarba hozni a nyelvtani botlásai miatt, annak ellenére sem, hogy ezeknek teljesen tudatában volt. Ha egyszer elkezdett beszélni, nem tudta abbahagyni – a betűmocsárból csak ujjhegye emelkedett ki. A hallgatóság összerándult, mert Lále túl erős kifejezéseket használt, gyakran nem odaillőket, más területekről származókat. Köszönetet mondott olyan dolgokért, amelyeket nem kapott meg, olyan gesztusokért, amelyek igazából bosszantották. (95.)

Lále beszéde és a család reakciója arról tanúskodik, hogy Lále saját történetével nem tud megfelelni a család, az adott helyi kulturális környezet értékhierarchiájának, nem tudja elfogadtatni sem élettörténetét, sem pedig két kultúrában létezését, interkulturális létmódját. Ezek után fiával Cottbusba menekül, majd Berlinben próbál új egzisztenciát kialakítani. A bíróság az apának ítéli Nathant, de az ügyvédő szerint jogi szempontból elfogadhatatlan az ítélet: „Az apa megvádolta az anyát, hogy külföldre akarja szöktetni a gyermeket, és ez alapján a bíróság az anyát minden jogától megfosztotta” (241). Lálének kilátástalan helyzetében nem marad más választása, mint hogy Tamamához repüljön Budapestre. Kezdetét veszi a Nathanért folytatott küzdelem, mindannak ellenére, hogy kevés a remény a bíróság döntésének megváltoztatására. Az időjárási viszonyok miatt a repülőgép kényszerleszállást hajt végre, amely több értelemben is szimbolikus. A város, egyértelműen Bécs, történelmi és földrajzi értelemben is Németország és Magyarország között helyezkedik el, ennek a ténynek felel meg az emberek mentalitása és kinézete:

Magyarország is lehetett volna, de az utcák túlságosan harmonikus rendben sorakoztak, akkor talán Németország, de ahhoz képest régimódi volt – az arcok valahogyan magyarnak tűntek, de németül beszéltek. Minden kicsit más volt, de mégis hasonló és érthető. Idegen és érthető. Köztes ország. Köztes landolás egy köztes országban. (252.)

A szituáció Lále eredetével is összehasonlítható: „ott állt, szőkén és európaian, de fekete hajúnak érezte magát, a szeme ázsiai vonásokat mutatott” (252). Lále bizonyos értelemben pozitív orientálódási zavart érzett:

Lále nevetett és sírt, majd meghalt a szomorúságtól, és majd meghalt örömeiben, miközben egyedül állt, mozdulatlanul egy utcai lámpa alatt, megfordult, és nem találta az eredeti irányt, minden konkrétum megszűnt körötte, nem tudta, honnan jön, hova akar menni, nem tudta, milyen nyelven beszél, nem tudta, hogy gyermek-e, vagy gyereke van, és ha van, akkor ő az apa-e, vagy az anya. (252.)

A két kultúrához való tartozás gyakori téma a magyar irodalomban. Ady Endre verseiben gyakran ír a Nyugathoz és a Kelethez való ragaszkodásáról, a modern világ és a jobb élet csábításáról, de a Kelet iránti vonzódásáról is, amellyel eredete köti össze. A Kelet Lále számára a zsidó eredetet jelenti, s a magyar törzsek megérkezését az ázsiai sztyeppékről. A bécsi kényszerleszállás a Magyarország és Németország, az idegenség és az otthonosság, a gyermeki lét és az anyaság, a gyász és az öröm közötti lebegő állapotot fejezi ki.

Lále élettörténetének áttekintése után megállapíthatjuk, hogy Lále az elbeszélte életszakaszát követően krízishelyzetbe kerül. Ez a krízis annak a kumulatív traumának a hatására jön létre, amely több esemény és számos hibás döntés következtében lép fel. Lále életében szinte soha nem az történik, amit elképzel, vagy amit szeretne. Instabil identitása folytonos változásban lévő narratív identitásként fogható fel. Egyes esetekben kellő távolságból tekint magára, más esetekben teljesen átadja magát érzelmeinek. Épp élettörténete elbeszélése révén kíván a krízisből kilábalni. A regény végén mégsem képes arra, hogy az időben, térben, kulturálisan és szociális értelemben különböző életszakaszait egyetlen konzisztens élettörténetben egyesítse. Erre pedig mindenképpen szüksége lenne, mert amíg erre nem képes, addig nem tudja személyes autonómiáját megújítani.

Lále életútjának fontos állomásai a Budapestről Németországba való kivándorlása, majd ottani identitáskonstrukciós kísérlete, a beilleszkedés kudarca, végül maga a hazatérés, amely nem végleges, hiszen a Budapestre utazását az időjárás miatt Bécsben kénytelen megszakítani, és a Nathanért folytatott küzdelem Németországhoz fogja kötni. Lále további életével kapcsolatban csak feltételezések lehetségesek, ennek az elbeszélésére nem kerül sor. A regény utolsó jelenete, a bécsi utcán való tájékozódási kísérlet, a köztes térben való létezés érzése azt a gondolatot sugallja, hogy Lále a jövőben még kevésbé tud egyetlen országban élni, hiszen mindkét országhoz kötődik. A Magyarországra való végleges hazatérés nem lehetséges, mert Németországban alapított családot, ott él fia, Nathan, így számára a két tér közötti köztes lét állandó létformává válik.

Bibliográfia

- CHIELLINO, Carmine (1996), *Liebe und Interkulturalität, Essays 1988–2000*, Tübingen, Stauffenberg.
- CHIELLINO, Carmine (2016), *Interkulturelle Literatur in deutscher Sprache, Band I, Das große ABC für interkulturelle Leser*, Bern, Peter Lang.
- FORGÓ, Léda (2010), *Vom Ausbleiben der Schönheit* (Roman), Berlin, Rowohlt.
- GUDEHUS, Christian–EICHENBERG, Ariane–WELZER, Harald (Hg.) (2010), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart, Metzler.
- HAHN, Hans-Joachim (2009), 'Europa' als neuer 'jüdischer Raum'? – Diana Pintos Thesen und Vladimir Vertlib's Romane, in Helmut SCHMITZ (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 69, Amsterdam–New York, Rodopi, 295–310.
- HEERO, Aigi (2009), *Zwischen Ost und West. Orte in der deutschsprachigen transkulturellen Literatur*, in Helmut SCHMITZ (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 69, Amsterdam–New York, Rodopi, 205–226.
- LILLGE, Claudia–MEYER, Anne-Rose (2008), *Interkulturelle Dimensionen von Mahlzeiten*, in Claudia LILLGE–Anne-Rose MEYER (Hg.), *Interkulturelle Mahlzeiten. Kulinarische Begegnungen und Kommunikation in der Literatur*, Bielefeld, transcript, 11–22.
- MOLNÁR, Katrin (2009), „Die bessere Welt war immer anderswo“. Literarische Heimatkonstruktionen bei Jakob Hessing, Chaim Noll, Wladimir Kaminer und Vladimir Vertlib im Kontext von Alija, jüdischer Diaspora und säkularer Migration, in Helmut SCHMITZ (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 69, Amsterdam–New York, Rodopi, 311–336.
- NÜNNING, Vera (2013), *Erzählen und Identität. Die Bedeutung des Erzählens im Schnittfeld zwischen kulturwissenschaftlicher Narratologie und Psychologie*, in Alexandra STROHMAIER (Hg.), *Kultur – Wissen – Narration. Perspektiven transdisziplinärer Erzählforschung für die Kulturwissenschaften*, Bielefeld, transcript, 145–170.
- PREUSSER, Heinz-Peter (2009), *Europäische Phantasmen des Juden: Shylock, Nathan, Ahasver*, in Helmut SCHMITZ (Hg.), *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*, Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Band 69, Amsterdam–New York, Rodopi, 337–358.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (2007), *Literarische Reflexionen über die Fremde: W. G. Sebald: Die Ausgewanderten*, in Kurt RÖTTGERS–MONIKA SCHMITZ-EMANS (Hg.), *Die Fremde*, Essen, Die blaue Eule, 175–191.
- SORKO, Katrin (2007), *Die Literatur der Systemmigration*, München, Meidenbauer.
- WIERLACHER, Alois (1993), *Einleitung. Zur Begründung einer interdisziplinären Kulturwissenschaft des Essens*, in Alois WIERLACHER–Eva BARLÖSIUS–Gerhard NEUMANN (Hg.), *Kulturthema Essen. Ansichten und Problemfelder*, Berlin, 1–21.

RITZ SZILVIA

„...egy megkísérelt megközelítés, ami sosem jár sikerrel...”

Utazás és elbeszélés mint a határok felbomlása
Thomas Stangl *Az egyetlen hely* című regényében

1.

Az egyetlen hely, Thomas Stangl 2004-ben megjelent első regénye két történelmi személy felfedezőútját beszéli el. Alexander Gordon Laing skót őrnagy és René Caillié, egy francia pék fia a 19. század húszas éveiben két év különbséggel szelte át Afrikát, hogy európaiként először jusson el a titokzatos Timbuktuba. Míg Laing hivatalos misszióban a brit birodalom anyagi és erkölcsi támogatását is maga mögött tudhatta, addig Caillié arab utazónak öltözve saját szakállára tette meg útját. Amikor Caillié Timbuktuba érkezett, Laing már előtte elérte célját, de a visszaút során útonállók megölték a skót katonatisztet. Így tehát a francia utazónak jutott a megtiszteltetés, hogy első európaiként nemcsak elérte a várost, de élve haza is jutott onnan. Háromkötetes útleírását 1830-ban jelentette meg.

A kritika pozitívan fogadta Stangl irodalmi debütálását, Olga Martynova a *Die Zeit* című hetilap hasábjain „intelligens és nyelvileg bravúrosan megírt, felnőtteknek szóló Afrika-parabolaként, egyszerre józan és elragadó könyvként” méltatja azt (MARTYNOVA 2004). Joachim Scholl szerint a fata morgana elvén működő regény fő kérdése, hogy mi a valóság. Stangl stílusával kapcsolatban kiemeli, hogy egyfajta „hipnotikus realizmussal” írja le hősei fokozatos tudatváltozását, ugyanakkor úgy sző bele regényébe elegánsan számtalan adatot, hogy ezek ellensúlyozzák a lebegést. (Vö. SCHOLL 2004.) Thomas Kraft a kortárs utazóregények kapcsán Christoph Ransmayrrel, Raoul Schrott-tal, Alex Capusszal és Klaus Böldl-lel helyezi egy sorba Stanglt, mert műveikben a világ és a nyelv határait próbálnak eljutni, s ehhez a sivatag adja az egyéni keresés irodalmi színterét. (Vö. KRAFT 2004.)

Eddig főként a regény posztkoloniális vonatkozásai és értelmezési lehetőségei álltak a kutatás homlokterében. Anil Bhatti tanulmánya olyan irodalmi tendenciába illeszti a művet, amelyben nem a kultúrák gyökereit keresik, hanem azokat „olyan rétegzett palimpszesztnek tekintik, amelyek anélkül konfigurálódnak újra folyamatosan, hogy feladnák alkotórészeik egyidejűségét” (BHATTI 2014, 44). Stangl regénye kapcsán Bhatti megállapítja, hogy „a mágikus hely egy olyan kon-

tinensen fekszik, amelyet a gyarmati ideológia történelem nélküli kontinensnek deklarált” (BHATTI 2014, 58). A gyarmatosítás kritikus emlékezete Dirk Götsche szerint is a kortárs német próza egyik fontos jegye, Stangl pedig idézi és egyben dekonstruálja is a gyarmatosítás kalandos történeteit és útleírásait azáltal, hogy az európaiak Timbuktu-képét a nyugat-afrikai szóbeli történelemmel és történetírással ütköztetve rekonstruálja az afrikaiak történetét és hangját (GÖTSCHE 2013, 293, 297).

Szakítva a regény értelmezésének e vonalával, jelen tanulmány a továbbiakban a határ fogalmából kiindulva a tér-test-szöveg hármásával foglalkozik. Bevezetésül Michel de Certeau – elsősorban a városra és a gyalogosra vonatkoztatott – térelméletére támaszkodva vizsgálja a sivatagot, amelyhez De Certeau a várost hasonlította. Hasonlatát azzal magyarázta, hogy a gyaloglás következtében a város a gyalogos számára átláthatatlan, sokértelmű textúrává változik, amelyben elvesznek a jelentések, és az eredetileg helyként létező város puszta névvé válik. Az „esztelen, sőt rémisztő immár nem árnyalakat ölt, hanem [...] kíméletlen, a város szövetét a legkisebb homályt sem tűrve létrehozó fénnnyé alakul át”, amitől a város „sokak számára »elsivatagosodik«”, írja *Séták a városban* című tanulmányában (DE CERTEAU 2010, 128). Ezt követően – a tér és a test összefüggéseit, illetve a betegséget mint speciális térérzékelést tárgyalva – a fentieket a szöveg térbeli és testi aspektusaival kapcsoljuk össze.

2.

A regényalakok utazásának célja a mai Mali területén fekvő mesés Timbuktu, amely évszázadokon keresztül elmondhatatlanul gazdag helyként élt az európai tudatban. A köré épült mítoszok utazók és felfedezők hadait készítették arra, hogy életük kockáztatásával nekivágjanak a sivatagnak, és saját szemükkal lássák. Olyan más valós vagy elképzelt mitikus helyekre hasonlított, mint például eldorádó, az Északi-sark vagy éppen az Újvilág, ahogyan az első felfedezők és utazók fantáziájában élt. A regény két utazója számára azonban a város a felfedezés pillanatában már nem volt képes megfelelni a mítosznak, sőt csupa csalódást okozott a megérkezőknek. Rá kellett jönniük, hogy

a város igazságát a puszta hírnév, a puszta név hitelesíti. A hitel, az igazság elvesztése nyitja meg csupán a teret. Timbuktu lelke (átültetve; de nem egy bizonyos helyre), amit valamikor nagy tudósai testesítettek meg, azóta testetlen, sehol nem található, kívül van, máshol van, akárhonnan is akarná megközelíteni az ember. (STANGL 2011, 230.)

A felfedezők számára Timbuktu csak mítoszként érdekes, így ugyanis, kivonva magát a felfedezés alól, folyamatosan a „máshollét” állapotában van. A város vonzerejét annak látványa már a megérkezés pillanatában megszünteti, és ezzel épp a felfedezés álmának vet véget visszavonhatatlanul. A mítosz varázsa sokértelműségében rejlik, míg az egyértelmű valóság korlátozza az utazót. Caillié úgy érzi,

mintha az egész város a földbe süppedne, elhalna a forró levegő nyomása alatt; [...] a hangulat fojtott és valószerűtlen – valószerűtlen, mert csak a valóság van, és semmi más, semmi jelentésteli, semmi a teljesen közvetlen érzékletein túl, nincs többlet és nincs vágy, végtére is célhoz ért.” (STANGL 2011, 326.)

Laing és Caillié ellentétes irányból közelítik meg úti céljukat, vágyaik és erőfeszítéseik középpontját: Laing északról délre, Caillié nyugatról keletre halad. Térbeli mozgásuk olyan szakaszokkal ábrázolható, amelyek a perifériáról indulnak a középpont felé, ahol találkozniuk kellene. A két év időeltolódás miatt azonban a szakaszok nem metszik egymást, hanem külön síkokon futnak egymás felett. Az időbeli különbségből következően tehát vertikális szintkülönbségek alakulnak ki, és mintha egyfajta geometriai tükrözés folytán megduplázódna az a középpont, amelyben a szakaszoknak össze kellett volna érniük. Mindkét utazó megérkezik ugyan Timbuktuhoz, de az időbeli eltolódás miatt paradox módon két egymástól különböző városba léphetnek csak be.

A regényben Timbuktu maga a távollét, a felfedezhetetlen, a felmérhetetlen és az uralhatatlan. Számátalan neve van:

a szó a zenagha mórok női birtokos névmásából, a *tinb*-ből és a *b-k-t* szógyökből ered, ami annyit tesz, távoli, rejtett: az itt élőknek ez állandó belső ellentmondás; a háló középpontjában üresség van, jelen-nem-lét, minden hódítás ellenére valami, ami kisiklik a kezünkből. (STANGL 2011, 180.)

A felfedezők számára azonban ideális célpont, hiszen ők sokkal inkább akarnak úton lenni, mintsem megérkezni: „A reménytelenség ereje, a törekvés a soha meg nem tapasztalt felé, ez tartja mozgásban a játékot; egy megkísérelt megközelítés, ami sosem jár sikerrel, mert a vágy mindig önmagába fordul és szinte a vágyakozó nélkül burjánzik tovább” (STANGL 2011, 14). Az úton levés, különösképp a gyaloglás processzualitását Michel de Certeau az alábbi módon definiálja: „Járni annyit tesz, mint elvéteni a helyet. Végtelen folyamata a saját keresésének és a távollétnek” (DE CERTEAU 2010, 128).

Caillié számára sem a megérkezés, hanem a várakozás öröme a legfontosabb. Ez ad erőt, hogy elviselje a valós város láttán érzett csalódást: „ez az öröm vala-

miképp még azt is túléli, amikor végre először meglátja a várost; ez az, ami túlél, még ha más formában is és soha nem sejtett mélységeken átszűrve. Tudatában van a pillanat fenségének [...]” (STANGL 2011, 319). Nem maga a város vonzotta, hanem egy kép, melyet a valóságról, egy névről, egy fogalomról alkotott, amelyről megérkezés után be kell vallania magának, hogy „alapvetően nem képzelt semmit, így aztán eleve rossz volt bármilyen valósággal szembesülni. [...] teljesen, végképp kiüresedettnek érzi magát, és tulajdonképpen sírni volna kedve” (STANGL 2011, 323). Laing sem akkor éli át a diadal érzését, amikor belép a városba, hanem a városfalnál, mielőtt még áthaladna a kapun:

ő valami egész mást érez, nem pusztá boldogságot, ez valami egészen más, nem pusztá megérkezés: véghezvitte a hódítást, még ha nem is tud róla senki, és senki sem fogja tudni megismételni, ez hát most a világ középpontja, ez az egyetlen pillanat; jelenléte ezen az egyetlen, megváltoztathatatlan helyen kijelöli a pontot, ahol elcsendesül a világ. (STANGL 2011, 320.)

Timbuktu az első pillanatban rácáfol minden korábbi várakozásra. A város lehangoló és szegényes, pompás épületek helyett vályogházak és „törmelékkupacok” fogadják az érkezőt, de még a természet is barátságtalan oldalát mutatja. A hely határtalannak tűnik, „[m]inden irányban végtelen, futóhomokos síkság terül el, sárgába hajló fehér, a lehető legsivárabb. [...] [a] legmélyebb csend uralkodik, egyetlen madár éneke sem hallatszik” (STANGL 2011, 321), a városba lépéskor örömet nem, legfeljebb megkönnyebbülést, de inkább csalódottságot éreznek az utazók. Rövid ottlét után máris hazatérésüket tervezik, minél gyorsabban el akarják hagyni Timbuktot. Ennek nem annyira a kiábrándultságuk, sokkal inkább az őket mindig előrehajtó/továbbbűző belső nyugtalanságuk az oka. „Számára nem létezhet hely, ami magához köti, nem lehet szilárd talaj a lába alatt, csak a máshol, csak a könyvekből és térképekből kilépett táj, aminek odaigérte magát” (STANGL 2011, 109). A szerző maga is megállapítja, hogy az „egyetlen hely” kettős természetű. „Timbuktu [...] egyszerre elképzelt és valós hely. [...] belső hely, a személyiség egyfajta sötét magja, amely az embert bolyongásra készíteti, melyet azonban sosem lehet teljesen elérni” (NIEDERMEIER 2006).

Mivel a cselekmény központi elemei az útonlét és a titokzatos hely felfedezése, kézenfekvő lenne kaland- vagy utazóregényként olvasni a szöveget. A fejlődés- vagy a nevelődési regény pedig a személyiségre gyakorolt hatása miatt merülhet fel lehetséges műfajként. Az egyes regénytípusok ismertetőjegyeivel részletesen foglalkozó Bahtyin a „tisztá kalandregényt” megkülönbözteti a „próbatételes regénytől” (BAHTYIN 2007, 298), mert az utóbbiban „a kalandosság szervesen összekapcsolódhat a mélyreható problémalátással és az összetett lélekelemzéssel” (BAHTYIN 2007, 298). Míg az előbbi „leszűkíti” a regény műfaj lehetőségeit, „csaknem a minimumra csökkenti” (BAHTYIN 2007, 298), vagy ahogyan egy másik ta-

nulmányában fogalmaz: „mindig ugyanazon elemekből, motívumokból”, tipikus sémákból épül fel a szüzsé (BAHTYIN 1976, 258). Ugyanakkor a „fejlődési” és a „nevelődési regénnyel” szemben

[a] próbatétel eszméje nem képes megragadni az ember alakulását; némely formája ismeri ugyan a krízist, az újjászületést, ellenben nem ismeri az ember fejlődésének, alakulásának, fokozatos formálódásának folyamatát. A kész emberből indul ki, a kész embert teszi próbára, a már ugyancsak kész ideál szemszögéből. (BAHTYIN 2007, 301.)

A nevelődési regény a bahtyini kategóriák szerint főleg a hős változásán alapul:

Az élet a maga eseményeivel már nem próbakő, nem a kész hős próbára tételének eszköze (s jobb esetben még olyan tényezőként sem szolgál, mely stimulálná a hős előzetesen megformált és eleve meghatározott lényegének kibontását): az alakulás eszméje által megvilágított élet eseményei úgy tárulnak fel, mint a hős tapasztalata – mint iskola, közeg, melyek elsőként formálják és alakítják a hős jellemét és világszemléletét. (BAHTYIN 2011, 301.)

Stangl szövege ötvözi a két regényforma elemeit: a felfedezőkre előre megformált jellemek, „kész emberek” a maguk bizonyosságaival, meggyőződéseivel és előítéleteivel. Bár az európai előítéleteiktől nem szabadulnak meg, és mindvégig megvannak győződve saját kultúrájuk felsőbbrendűségéről, utazásuk ennek ellenére identitáskeresésként is értelmezhető. A regény végére nem teljesül ugyan a Bahtyin által posztulált világnézeti formálódás, az utazás azonban olyan tapasztalatokkal szolgál az utazóknak, amelyek alapjaiban rengetik meg testi és lelki magabiztosságukat. A hős formálódása ellentétes előjellel megy végbe: a kalandos utazás során nem újabb és újabb elemekből épül fel a szereplők identitása, hanem kész identitásaik rendülnek meg, és dekonstruálódnak egészen az önfeladásig.

Az Abdallahként utazó René Caillié titokban jegyzi fel lenéző kommentárjait az emberekről és a szokásokról, és az írás által próbálja megőrizni identitását. Feljegyzései fontosságára Michaela Holdenried hívja fel a figyelmet, aki Cailliének az utazást és Timbuktot dokumentáló igyekezetében az „identitásról való megbizonyosodás egyetlen médiumát” látja, mert „a célban a végleges identitás megszerzése áll” (HOLDENRIED 2007, 158). A szöveg, folytatja Holdenried, „az európai magabiztosság konstrukcióinak elvesztéséről” szól, és „a sekélyes diadal pillanatában véget érő önfeladási folyamatot” mutatja be (HOLDENRIED 2007, 158). Laing ezzel szemben nem ölt álruhát, és mindig igyekszik megőrizni a brit hadsereg tisztjének méltóságát. Cailliével ellentétben még arra is képes, hogy felismerje és méltányolja a hely szépségét. A városban tett sétája „gyengéd, mégis birtokba vevő gesztus” (STANGL 2011, 331). De Laing identitását is már csak az

egyenruha tartja össze. Ezért fordít különösen nagy gondot öltözetére, különösen arra, hogy mindig hordjon zoknit, holott a felismerhetetlenségig elnyűtt ruhadarabjai már alig töltik be funkciójukat.

Bahtyini értelemben vett „tisztá kalandregényről” már csak azért sem beszélhetünk, mert a szöveg egyáltalán nem olvasóbarát, különösen az elbeszélés tempója és módja nehezíti az olvasást. A regényről született recenziók rendre ki is térnek erre az aspektusra, így Ursula Homann is, aki szerint „miután lassan és fárasztóan beleolvassuk magunkat a messzire vezető és hosszúra szőtt regénybe, végül bevon és lenyűgöz a költőiség, a mesteri ábrázolás, a részletek tömege és a szerző hosszú lélegzete” (HOMANN 2004). Anne Zauner ugyancsak az olvasás nehézségét hangsúlyozza: „Túlságosan persze nem könnyíti meg az olvasó dolgát, amikor a két utazó sorsát olyan részletességgel és szadista aprólékossággal írja le, hogy az ember legszívesebben ordítana. Kínzó lassúsággal szántja mondataival a sivatag homokját, és az úti cél egyre messzebb kerül” (ZAUNER 2004). Az elbeszélés tempója ugyanis – az utazósebességhez alkalmazkodva – kifejezetten lassú a sok akadály és a várakozás, valamint az út hosszúsága és nehézsége miatt.¹ Az időhöz való viszonyukat folyamatosan átgondolni és változtatni kényszerülő utazókhöz hasonlóan az olvasónak is újra kell gondolnia mindazt, amit az olvasásba fektetett időről és energiáról ez idáig gondolt.

„Tovább!”, kiáltaná az ember Thomas Stanglnak, de ő kitart hosszú lélegzete mellett, míg észrevétlenül magunk is kezdünk hozzászokni a mozdulatlansághoz, és a sivatag a horizontig kitér. Az idő nem játszik többé szerepet, és a dűnékből egzotikus szépségű költői virágok nyílnak. (ZAUNER 2004.)

És valóban, a kitartó olvasót beszippantja és egy másik dimenzióba helyezi az örvénylő elbeszélés. Jelen értelmezés álláspontja az, hogy a regény tér-test-szöveg hármas viszonyában megragadható határátlépéseinek sorában ez számít az első lépésnek.

¹Tilman Spreckelsen recenziójában ennek az ellenkezőjét állítja, szerinte az elbeszélés a boldogság és a győtrelem pillanatait, a várakozást és a vándorlást emeli ki, anélkül, hogy közben elveszne a részletekben, vagy alkalmazkodna az utazás sebességéhez, anélkül, hogy bármi megakadályozná a terjedelmes kitekintőket Észak-Afrika tájaira, mítoszaira és felfedezésének történeteire. Vö. SPRECKELSEN 2004.

3.

A sivatag a szövegben határ és határtalan, vonal és sík egyszerre. Kulturális térként nem pusztán a cselekmény helye, hanem önálló léttel és történelemmel bíró entitás is. Egydimenziós határvonalként húzódik két pont között, kétdimenziós síkként pedig saját határokkal is rendelkezik.

A sivatag földrajzi határként elválasztja az utazót úti céljától, síkként akadályozza őt annak elérésében. Klimatikus viszonyai a főhősöket folyamatosan veszélyeztetve lassítják a haladást, s így ahelyett, hogy a távolság csökkenne, az utazók mintha csak maguk előtt tolnák a sivatag egyre táguló határait, s ettől a cél elérhetetlennek látszik, a határok pedig átléphetetlennek tűnnek. Amikor az elbeszélő külső perspektívából szólal meg, akkor mozgásban mutatja az utazót, így a távolság csökkenni látszik. Ha azonban perspektívát váltva a regényalakba helyezkedik, és szubjektív nézőpontból folytatja narrációját, megváltozik az érzékelés, egyre hosszabbnak tűnik az út, és rendkívüli módon lecsökken az utazás érzékelt sebessége. Laingnek és Cailliének nemcsak az útjuk során eléjük tornyosuló újabb és újabb akadályokkal, de az őket hajtó türelmetlenséggel is meg kell küzdeniük.

A sivatag az európai kultúrában hagyományosan olyan teret reprezentál, amely alkalmatlan az életre, különleges szívósságot követel a benne úton lévőkötől, így Uwe Lindemann szerint elhagyatottsága és kihaltsága miatt a civilizált világ ellenképének tekinthető (LINDEMANN 2000, 90). Michel de Certeau definíciója a „helyet” „egy halott pusztá jelenvalólétére” vezeti vissza, melynek elsődleges jellemzője a mozdulatlanság (DE CERTEAU 2010, 141). Kívülről nézve e meghatározás a fentiek alapján alkalmazható a sivatag leírására is, mely Lindemann megállapítása szerint már az antikvitásban is a negáció szférájaként jelent meg (LINDEMANN 2000, 90). A regénybeli utazók nem szabadulnak európai nézőpontjuktól, így a sivatagban és Timbuktuban is leírás és felmérés révén uralható geometriai helyeket látnak. Laingről egy helyen ezt olvashatjuk: „Egy matematikai modell része, csupán egy vektor a kockás papíron” (STANGL 2011, 35). Ha a külső nézőpontot elhagyva, belülről szemléljük a sivatagot, ez statikus voltát elvesztve élettel teli, saját törvényekkel rendelkező, mozgásban lévő térként jelenik meg. „Csak pár óra kérdése, és a sivatag rákényszeríti az utazókra saját szokásait, gondolkodását, időérzekét; hamarosan elfelejtik In Salah házait, a pálmafákat, a forrásokat”, Laing számára is „[...] új terek keletkeznek, a tekintetet elvágó falak, belső terének falai, amit belakik” (STANGL 2011, 210). Amit az európaiak történelem nélküli, időtlen és mozdulatlan helynek tekintenek, saját történettel/történetekkel bír, és folyamatos változásban, azaz mozgásban van. Ezt támasztja alá az Afrika változatos történetét, azon belül Timbuktuét is elmesélő másik narratív sík. A zoomoló, tárgyát hol közvetlen közlelről, hol olümposzi magasságból néző, a kamera mozgását deklaráltan utánzó elbeszélési mód kontrasztivitásával éppen a homogenizáló tekintet veszélyes egyoldalúságára hívja fel a figyelmet.

Utazásuk során a felfedezők óhatatlanul érintkezésbe kerülnek azokkal a helyekkel, amelyeket mozgásuk által, tehát cselekvő módon, ugyanakkor nem tudatosan és olykor a változást nem is érzékelve élő terekké változtatnak. (Vö. DE CERTEAU 2010, 141.) A sivatag tehát egyfelől a térképen berajzolható, elhelyezhető, hosszúsági és szélességi fokok, koordináták és vektorok segítségével definiálható geometriai hely; másfelől Maurice Merleau-Ponty meghatározásában a „kívül” tapasztalatát nyújtó antropológiai tér is, mely a világ és a szubjektum közötti közvetítőként a testen keresztül mindig az ember jelenlétéhez kötött. (Vö. KEMPF 2010, 66–67.) Merleau-Ponty számára a test az a médium, amelyben és amely által a szubjektum számára a világ, a tér és a tárgyak konstituálódnak. (Vö. CUNTZ 2015, 64.) *A filozófus és az árnyéka* című munkájában így fogalmaz:

Nagyon is szükséges, hogy a testem beleilleszkedjék a látható világba: hatalma éppen abból származik, hogy helyet foglal benne, ahonnan lát. A test tehát dolog, ám olyan dolog, amelyben én lakozom. Ha úgy tetszik, a szubjektum oldalán van, de nem idegen a dolgok lokalitásától: közte és a dolgok közötti viszony az abszolút itt és az ott viszonya, a távolságok eredetének és a távolságnak a viszonya. A test az a mező, ahol észlelő képességeim lokalizálódnak. (MERLEAU-PONTY 2003, 122.)

Ebből következik, hogy a tér nem merev és mozdulatlan, hanem mindig a test adott helyzetéhez kötődik.

4.

Magunkat általában nem egy koordináta-rendszer pontjaként érzékeljük, hanem a minden érzékelésünk eredőjeként szolgáló testünk az az origó, amely összeköt bennünket, embereket a világgal. Ezért jelent traumatikus élményt, ha olyan kontrollálhatatlan folyamatok, mint például a test megbetegedése, rációlnak erre a tapasztalatra/tapasztalásra (?): „a kimerevített pillanat, a hely, ahol minden perspektíva eltűnik, mintha előre lenne vetítve; gyámoltalanul heverő teste a koporsója” (STANGL 2011, 35).

Stangl regénye olyan „utazásokról” szól, amelyeket az a jelen határoz meg, amelynek kiteszik a testüket. A heteken át tartó testi kínokról, életveszélyes betegségekről, lázalomról és elviselhetetlen fájdalomról. Vér, ürülék és genny folyik ott, ahol az elvarázsolt elme aranyról és ezüstről álmodik – jegyzi meg Cornelia Niedermeier a szerzővel készített interjújában, amelyben szoros kapcsolatot állít fel utazás és test között (NIEDERMEIER 2006). Laing és Caillié olyan súlyos betegségeken szenvednek útjuk során, amelyek hosszabb időre cselekvésképtelenséget és eszméletvesztést okozhatnak. Laing heves lázrohamokat áll ki, karavánját megtámadják, és kis híján halálos sebet kap, később egy járványban fertőződik

meg, végül a hazafelé vezető úton megtámadják és lemészárolják. Caillie folyamatos hasmenéssel küzd, skorbutot kap, de Lainghez hasonlóan ő is legyőzi a betegséget, bár élete végéig magán viseli annak romboló jegyeit. A betegségek nem csupán arra kényszerítik mindkettőjüket, hogy időről időre mozgásukban korlátozva, ágyhoz kötve egy helyben maradjanak, de ebben az állapotban a fizikai és az imaginált tér is összefolyik a számukra. Az önkívületi vagy féléber tudatállapot háromféle értelemben is átmeneti tereket hoz létre. Először is konkrét értelemben vett tranzithelyeken találják magukat, amikor legalább annyi időre megszakítani kényszerülnek útjukat, amíg újra megerősödnek. Másodsorban, az életveszélyes sebesülés és a skorbut a beteget az élet és a halál szférája között tartja. Harmadsorban pedig múltjuk víziószerűen feltároló emlékei mindig a betegágyukon kísértik őket, amikor ledől a határ valóság, emlékezés és fantázia között. Alomszerű állapotukban több időbeli mozgást is jelentő helyváltoztatást élnek át, s e víziók során bejárják múltjuk nevezetes helyeit. Csak akkor nyerhetik vissza a mozgatlanság miatt megbénított térérzetüket, amikor újra útra kelnek. Laing

[ú]gy érzi, tudata egy másik térből visszatér abba, amelyikben ő maga is mozog: menekülési útvonalakkal, mintákkal, állandó változásokkal teli tér, nem a sötét szoba, az elvágott horizont, mintha a táj látszólagos tágassága ellenére mégiscsak egyetlen pontban oldódna fel, ahogy ő maga is feloldódik az egyforma benyomások sorozatában. (STANGL 2011, 204.)

A fizikai gyengeség saját testiségükbe zárja az utazókat. Kizárólag testfunkcióikon vagy éppen azok hiányán keresztül érzékelik önmagukat. Caillie sebe

nem gyógyul, ehelyett láthatóan egyre csak nő, és csillogó, saját életet él, perverz kíváncsisággal, mintha csak megfigyelője lenne saját utazásának és életének, három napon keresztül minden este a bal lábát a másik térdére fekteti, és lehajol, hogy a gyertya fényében jobban lássa ennek a testében megnyílt kis világnak a változásait: lehasadt darabok a cserzett bőrön, melyeket le lehet húzni, mint a tojás héját, alatta egyre színpompásabb rétegek, a szürke környezet közepén vörösen csillognak, mint az újszülöttek bőre, körülötte a szürke bőr, a ruha, a sár, az ég, aztán újabb színek, újabb nedvek, testének újabb tágulatai. (STANGL 2011, 92.)

A *Der Standard* című osztrák napilapban Stangl úgy fogalmazott, hogy a regény megírásakor számára a köztes terek voltak fontosak, azt akarta megírni, ami más körülmények között kimarad: a pillanatok testi tapasztalatait. Ezeket kellett a lehető legintenzívebben újra megélhetővé tenni (NIEDERMEIER 2006). A betegség megfosztja az embert a teste feletti hatalmától. Helmuth Plessner filozófiai antropológiájában a betegek ugyan pusztán fizikai tárggyá válnak, reflexióra való képességük mégis megmarad. Az excentrikus pozícionális három szféráját Plessner

egy interjúban úgy írja le, hogy az ember mindannak a szubjektuma, amit megél, észlel és cselekszik. Élőlényként a testen keresztül áll kapcsolatban a környezetével, s míg organizmusként centruma van, tudatos lényként túl is lép ezen az alacsonyabb szinten. Kilép a centrumból, és azon kívül állva test és gondolkodás, illetve lélek is egyben. Különlegessége abban nyilvánul meg, hogy reflexióra képes lényként ezt a kettősséget mintegy felülről látva, egyszerre három szférában is létezhet. Úgy távolodik el pusztá testi létezésétől, hogy sosem szakad el attól teljesen: „In der Distanz zu sich selber ist sich der Mensch als Innenwelt gegeben, als Welt im Leib” (PLESSNER–MEIER–CLASSEN). E képessége különbözteti meg az embert más élőlényektől.

Laing és Caillié tiszta pillanataikban reflektálnak testi állapotukra, és kiélestedt érzékekkel észlelik a testükben végbemenő bomlásfolyamatokat. Caillié

[t]estének egyes pontjaira másképp figyel, mióta megszűntek működni; egyrészt annyira le van gyengülve, hogy alig venné észre, ha az egyik lábujja, keze, lába el-
 üszkösödne, másrészt teljesen és egész testével bele tud süppedni egyetlen sejtjé-
 be, egyetlen fájó pontba vagy éppen csak bőrfelületbe, amelyre leszáll egy légy.”
 (STANGL 2011, 145.)

Betegsége teste réteges szétesésében nyilvánul meg, s ez identitása szétesésével jár együtt. Egy idő után már ő maga sem tudja megkülönböztetni Renét Abdallahtól.

Ebben a kiszolgáltatott állapotban kerül érintkezésbe az afrikai kultúra különböző elemeivel. Például kénytelen rábízni magát azokra a helyi gyógymódokra és gyógyfűvekre, amelyeket egészséges európaiként soha nem próbálna ki. Sőt, meglepetten tapasztalja, hogy a gyanús gyógyszerek nem voltak teljesen hatástalanok. Minél betegbb lesz, és minél jobban elveszti uralmát a teste felett az európai utazó, annál erősebben szippantja be az idegenek megismerési és hódítási vágyától függetlenül létező Afrika.² A sivatag és a test egyaránt adekvát szimbólumai a kívülről jövők erőfeszítéseivel szembeni közömbös létállapotnak. Wendy Skinner megállapítja, hogy „a sivatag üres tájként mindazon definiálatlan és strukturálatlan tartalmak projekciós felülete, amelyek ellenállnak a logika hierarchizáló és kategorizáló gondolati struktúráinak” (SKINNER 2007, 18). Továbbá a test sem ismerhető meg, sem nem uralható e szerkezetek segítségével. A testet felőrlő betegségek paradox módon arra képessé teszik ugyan a beteget, hogy – saját magát mintegy mikroszkóp alá helyezve – szervezete legkisebb változásait is megfigyelje, ez azonban mégsem vezet önmaga mélyebb megismeréséhez. A fizikai funkciók sejt szinten történő tanulmányozása csak azt teszi nyilvánvalóvá, hogy a test egyes részei, önálló életet folytatva, a szubjektumtól független, másik lényként is létezhetnek.

² E tekintetben hasonló folyamatot ír le Christoph Ransmayr *A jég és a sötétség borzalmai* című regényében, amelyben egy osztrák–magyar expedíció az Északi-sarkot igyekszik meghódítani.

5.

A szövegek terek, amelyekben fiktív világok keletkeznek és léteznek. Sok szempontból maguk is határokat képeznek: elválasztják a szerzőt az olvasótól, a valóságot a fikciótól, jelölőt a jelölttől. Szimbólumként az utazás az olvasás teljes folyamatán végigvonul, hiszen minden szöveg az utazó szerepébe helyezi az olvasót, aki úgy küzd át magát a könyvön, ahogyan Stangl két utazója lépi át a határokat. E regény olvasója kezdettől fogva azzal szembesül, hogy át kell állnia a sivatag időszámítására, azaz fel kell adnia előítéleteit ahhoz, hogy haladni tudjon a szövegben.³ Amint azt korábban már említettem, Stangl regényének olvasása sivatagi vándorláshoz hasonlítható. A szöveg komplex rétegzettsége a perspektívaváltásokkal, közelítésekkel és távolításokkal újabb és újabb narratívákat generál. A tulajdonképpeni cselekmény alatt és körül kisebb és nagyobb volumenű elbeszélések futnak, Afrika felfedezésének történetétől egészen az egyes falvak mikrotörténetéig. E narratívák keretében az olvasó hosszú elméleti értekezésekkel találkozhat az írott regényszövegben az orális költészetről, amelyeket a szóbeli költemények írásos verzióinak tűnő szövegrészek szakítanak meg. A ma regényírója azáltal óvja meg Afrika szóban továbbadott történeteit, hogy leírja azokat. A szóbeliségen alapuló társadalmak kulturális emlékezetének működését imitálja tehát és hozza közel a regényszöveg azáltal, hogy visszatérően ismétli a szóban elmondott történeteket, miközben többször is utal az ezeket közvetítő nyugat-afrikai énekmondókra, mesélőkre és zenészekre, a griot-kra. A regényszöveg e szakaszai világítanak rá a szóbeliségben test és kultúra szoros kapcsolatára.

Caillié „megírja a vidéket”, lejegyzi benyomásait és meglátásait, hogy később könyv formában megjelentethesse azokat. Minél hosszabban van úton, annál fontosabbá válik számára az írás, amellyel önnön identitásáról próbál megbizonyosodni. Csak a jegyzeteiben marad Abdallah töretlenül René Caillié. A regényben szereplő feljegyzések, legyenek azok akár Caillié titkos megfigyelései, akár Laing Tripoliba küldött levelei, egyaránt a hódítást és a személyes diadalt dokumentáló médiumok, hiszen Európát tájékoztatják az afrikai utazásról és Timbukturól. Abban az értelemben azonban célt tévesztenek, hogy a hódításról éppen a „meghódítottak” nem értesülnek, hiszen előttük rejtve maradnak a dokumentumok; így természetesen performatív erejük sem lesz, nem változtatják meg Afrika történetét. Caillié útleírását eleinte lelkesen fogadják ugyan Franciaországban, de hamarosan eltűnik a köztudatból, s majd csak e regény létrejöttékor kap megint jelentőséget.

A regény struktúrája nagy ívet rajzol a mitológiától a szóbeli történetmondáson át az írott formában létező irodalomig, ahogyan térábrázolása is a mitológiai tértől ível a geometriai helyen át az antropológiai térig.

³ Király Edit tanulmányában az egyetlen helyre vezető utazásról szóló könyvet az olvasás allegóriájaként értelmezi, amely az írás tevékenységében jön létre. Vö. KIRÁLY 2014.

Így jön létre először a *tér*: a képzeletbeli; az utólag, külső nézőpontból megrajzolt földrajz; a korábban megálmodott és megtalált helyek; vágy a sűrűsége, az intenzív fényre. Ismétlések helyett begyakorolt mondatok, elődök sora, tanárok és ősök, szövegeken át szövegekhez érünk, amik megerősítik a valóságot; keresünk valamit a megerősítések és önmegerősítések helyett, amit nem lehet besorolni, az ismeretlen által hagyott űrt, egy másik szigetet az időben: ami a tévedéseket (igazságokat, hazugságokat) is magába foglalja. (STANGL 2011, 134.)

Szöveg tehát abból lesz, ami túlmutat azon a valóságon, amelyben már nem jut neki hely. A tér pedig olyan képzeletbeli elemekből tevődik össze, amelyek együtt többé válnak, mint a valóság, s amelyet összességében „nem lehet besorolni”. Az idézet alapján a szóbeli költészet inkább igyekszik a valósághoz közelíteni, mint az írott szöveg, amelyben egy másik valóság, illetve valóságok válnak elérhetővé. Így lesz a szövegből tér – a lehetőségek vagy lehetséges világok tere. Csak az írott szöveg haladja tehát meg teljesen a realitást, mert nem ismétlésen alapul, hanem minden egyes esetben valami megismételhetetlent hoz létre.

Bibliográfia

- BAHTYIN, Mihail (1976), *A tér és az idő a regényben*, ford. KÖNCZÖL Csaba, in *A szó esztétikája. Válogatott tanulmányok*, Budapest, Gondolat, 257–302.
- BAHTYIN, Mihail (2007), *A szó a regényben*, ford. S. HORVÁTH Géza, in *A tett filozófiája – A szó a regényben*, Budapest, Gond-Cura Alapítvány, 107–343.
- BHATTI, Anil (2014), *Die Abwendung von der Authentizität. Postkoloniale Sichtweisen in neueren Romanen*, in Michael RÖSSNER–Heidemarie UHL (Hg.), *Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen*, Bielefeld, transcript, 43–62.
- DE CERTEAU, Michel (2010), *Séták a városban*, in, *A cselekvés művészete. A mindennapok leleménye*, Budapest, Kijarat, 117–134.
- CUNTZ, Michael (2015), *Deixis 3*, in Claudia BENTHIEN–Ethel MATALA DE MAZZA–Uwe WIRTH (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin–Boston, Walter de Gruyter, 57–70.
- GÖTTSCHE, Dirk (2013), *Remembering Africa: The Rediscovery of Colonialism in Contemporary German Literature*, Rochester, Camden House.
- HOLDENRIED, Michaela (2007), *Passagen ins kulturelle Anderswo imaginärer Geographie. Thomas Stangls Timbuktu-Roman Der einzige Ort*, in Jean-Marie VALENTIN (Hg.), *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005. Germanistik im Konflikt der Kulturen*, Bern [u.a.], Peter Lang, 153–160.
- HOMANN, Ursula (2004), *Könige im eigenen Land. Thomas Stangls Debut-Roman führt in ein imaginäres Timbuktu*, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7279 [2016. 04. 29.].
- KEMPF, Petra (2010), *(K)ein Ort Nirgends. Der Transitraum im urbanen Netzwerk*, Karlsruhe, KIT Scientific Publishing.

- KIRÁLY, Edit (2014), *Auf Spuren Reisen. Thomas Stangls afrikanische Textlandschaften*, in Arnulf KNAFL (Hg.), *Reise und Raum. Ortsbestimmungen der österreichischen Literatur*, Wien, Praesens, 148–159.
- KRAFT, Thomas (2004), *Die Reise nach Timbuktu. Grenzerfahrung Thomas Stangls beeindruckender Debütroman* Der einzige Ort, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-reisenach-timbuktu> [2016. 04. 29.].
- LINDEMANN, Uwe (2000), „Passende Wüste für Fata Morgana gesucht“. Zur Etymologie und Begriffsgeschichte der fünf lateinischen Wörter für Wüste, in Uwe LINDEMANN–Monika SCHMITZ-EMANS (Hg.), *Was ist eine Wüste? Interdisziplinäre Annäherungen an einen interkulturellen Topos*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- MARTYNOVA, Olga (2004), Das Rauschen des Sandmeeres in Wien. Thomas Stangl erzählt in seinem furiosen Debüt von einer Reise ins sagenumwobene Timbuktu, *Die Zeit*, 2004. 06. 24. <http://www.zeit.de/2004/27/L-Stangl/komplettansicht> [2016. 04. 29.].
- NIEDERMEIER, Cornelia (2006), Die Grauwerte des Lebens, *Der Standard*, 2006. 12. 19. derstandard.at/2700510/Die-Grauwerte-des-Lebens [2016. 04. 29.].
- MERLAU-PONTY, Maurice (2003), *A filozófus és az árnyéka*, in *Az észlelés fenomenológiája*, ford. SAJÓ Sándor, Budapest, Európa, 115–137.
- PLESSNER, Helmuth–MEIER-CLASSEN, Peter, <http://www.meier-lassen.ch/interviews/plessner.htm> [2016. 06. 30.].
- SCHOLL, Joachim (2004), *An den Quellen des Nils. Thomas Stangl: Der einzige Ort*, http://www.deutschlandfunk.de/an-den-quellen-des-nils.700.de.html?dram:article_id=81811 [2016. 04. 18.].
- SKINNER, Wendy (2007), Zwischen „parenthesen des sandes“. Die Wüste als literarischer Ort in den Gedichten Raoul Schrotts, *Text + Kritik*, 176, *Raoul Schrott*, 17–26.
- SPRECKELSEN, Tilman (2004), Thomas Stangl: „Der einzige Ort“. Alle Wege führen nach Timbuktu, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/romanatlas/mali-timbuktuthomas-stangl-der-einzige-ort-1887146.html> [2016. 04. 30.].
- STANGL, Thomas (2011), *Az egyetlen hely*, ford. GYŐRI Hanna, Budapest, JAK–L'Harmattan.
- ZAUNER, Anne (2004), *Thomas Stangl: Der einzige Ort*, <http://www.literaturhaus.at/index.php?id=2826> [2016. 04. 16.].

STEPHAN KRAUSE

A kortárs líra testpoétikájáról

Ranga–Drawert–Somogyi

Was gewesen sein wird [Ami meg fog történni] (2014) című esszéjében a következőt írja a költő, Kurt Drawert:

Azokon a testeken, amelyek a mindenkori történelem részei, és bevonódtak a politika kontextusába, továbbra is ugyanúgy [...] áramlik át az izgalom, amely érzelmileg egyszer már betöltötte őket [...]. (DRAWERT 2015, 290.)¹

Ez a mondat mellékesnek tűnhet. Ám mégsem az. Poétikai értéke a testiség olyan lírai dimenzióiban fejeződik ki, amelyek (viszonylag) gyakran jellemzőek a kortárs (német nyelvű) lírára.

Jelen tanulmány a test poétikai megformálását, valamint a testiség lírai kifejezőmódjait vizsgálja meg három kortárs költő példaként választott szövegeiben. Elsőként Dana Ranga romániai születésű költőnő második, *Hauthaus* [Bórház] című, német nyelvű lírakötetében, amely 2016-ban jelent meg, és amely összesen tizenhat verset tartalmaz. Másodikként Kurt Drawert lírájában, nyilvánvalóan válogatott szövegkorpuszon. Még így is kimutatható viszont, hogy Drawert szövegei tulajdonképpen az első verseitől kezdve egészen a legújabb, *Der Körper meiner Zeit* [Az időm teste] (2016) című versciklusáig fontos poétikai státusszal ruházzák fel a testet, illetve az is, hogy a versei alapvető lírai-testpoétikai jelentésmódokat fejlesztenek ki. A két német nyelvű példát Somogyi Aranka *Testmértan* (2016) című kötete egészíti ki, amely alkalmas *tertium comparationis*-nak tartható, amennyiben e kötetben a test költői-művészi bemutatását Vincze Marian érzékenyen érzéki fényképei gazdagítják. A test lírai jellegét, amely a szövegekben fejeződik ki, így egy másik médiumban is árnyalja a kötet. Ezen túlmenően rámutat a szövegek képi tulajdonságaira is.

¹ „Ebenso [...] bleiben die Körper, die immer zu einer Historie gehören und politisch kontextuiert sind, von jener Erregung durchströmt, die sie einmal affektiv ausgefüllt hat [...]” – Ha nincs feltüntetve más forrás, a fordítások a továbbiakban a szerzőtől származnak – S. K.

Dana Ranga testpoétikájáról

Dana Ranga filmrendezőként és forgatókönyvíróként az *East Side Story* című filmjéért, illetve *Story* című dokumentumfilmjéért szerzett elismerést, kapott számos nemzetközi díjat. Első verseskötete *STOP (din pauzele lui Sisif)* [STOP (Szi-szüphosz szüneteiről)] (2005) címmel románul jelent meg, a másodikat – *Wasserbuch* (2011) – már német nyelven publikálta. A *Hauthaus* című a legújabb könyve, amelyben a test kortárs lírai poétikájának fontossága a test(részek) szemantikai potenciáljából ered, és a test, valamint a szervek egyszersmind a kötet szerkezeteként is működnek. E kötet szövegei azt is példázzák, hogyan kapcsolódik a lírai szövegek jelentéséhez a testiség jelentősége, illetve azt is, milyen mértékben befolyásolják a testiségre való vonatkozások a szöveg esztétikáját, s milyen esztétikai tapasztalatot teremtenek e „testszövegek”. Viszonylag indirektek és szubtilisek a politikai implikációk Ranga szövegeiben, míg tehát a közvetlen politikai referenciák aligha tűnnek lehetségesnek, addig épp maga a test fiziológiai működésének lírai megformálása hasonlítható egy politikai rendszerhez. A test nem válik tehát olyan szemantikai helyé, amelyen jól láthatóak lennének bizonyos politikai összefüggéseknek az emberekre vagy a társadalomra gyakorolt hatásai, azok káros következményei. Inkább a szövegekben azonosítható politikai szókincs okozza a test különös metaforizálódását. Mert ez a poetizált test nem hordoz nyomokat – szemben azzal, ahogy például Drawert szövegeiben jórészt megfigyelhető –, hanem Ranga lírája gyakran magát a test működ(tet)ését állítja párhuzamba a politikai rendek működ(tet)ésével. Szomatikus lírai esztétikának lehet tekinteni ezt a jelenséget, amely csak bizonyos értelemben foglalja magába az esztétizált test „(át)politizálását”.

Dana Ranga lírai szövegeiben feltűnő a nyelvi és denotatív precizitás, amely egyébként nem mond ellent a szövegek (alapvető) nyitottságának,² s igen jellemzőek a szövegekben található metaforicitás alakzatai. Egy expresszív testmetafora már maga a címszó – *Hauthaus* – belső asszonanciájában is kifejeződik, amelyben a fonológiai minimálpár hangsúlyozza az összetétel két tagjának szemantikai kötődését: a /haʊt/ és /haʊs/ csak a szerkezet végi mássalhangzóban különbözik, a felpattanó zárhang és a réshang közötti fonetikus oppozícióban. A metafora keletkezése tehát a két tag ilyenén összekapcsolásán alapul, s egyszerre használja ki a szemantikai különbséget és a kölcsönös részleges fonológiai-szemantikai tükröződést. Így tehát egy majdnem szimmetrikus szóképződményről van szó – a graféma és a fonéma szintjén. Az összetétel két tagja viszont alapvetően külön-

²Ranga *Wasserbuch* című könyvét tekintve hasonló poétikai vonásokra lesz figyelmes Berwald: „[...] fragmentary open-endedness that, far from suggesting solipsistic resignation, encourages and indeed requires the reader's energetic perceptive engagement, productive anger, and profound empathy” (BERWALD 2015, 276).

böző jelentésmezőből ered, így a szemantikai érintkezés pontja főképp az, hogy mindkettő egy olyan külső szervezetre utal, amely jelentősen eltakarja a belsejében működő szerkezetet, illetve belső teret. E külső „burok” funkciója ezenkívül, hogy megvédje azt, ami a belsejében van, valamint hogy bizonyos értelemben elhatárolja (valamennyire biztonságosan) a külvilágtól is. Ez az összetétel az emberi testet egy térbeli, teret alkotó formaként jelöli, amelyben maga a test „lakik” a (belső) szerveivel és láthatatlan, valamint részben feltárhatatlan működésével. E címszó egyszerre vonatkozik a verseskötet szövegének egészére és a borítón található (nyomtatott) címként mediálisan magára a könyvre is. E külső paratextus egyaránt része a szöveg és a könyv médiumának, amelynek segítségével, a metafora logikáját követve, szövegtestnek tekinthető maga a verseskötet is. A *Hauthaus* szó így a könyv külsejének és a belsejének összefüggésére vonatkozik. A könyv tizenhat szövegének címe különböző szervekre utal, párhuzamba állítva a könyv belsejét egy (poetizált) test belsejével. Az első globálisan ábrázolja a test felépítését, a többi tizenöt viszont testrészeket idéz fel: „Anatomie [anatómia], Herz [szív], Rücken [hát], Leber [máj], Eierstöcke [petefészek], Milz [lép], Hoden [here], Schilddrüse [pajzsmirigy], Lunge [tüdő], Bauch [has], Blase [húgyhólyag], Hirn [agy], Blinddarm [vakbél], Magen [gyomor], Auge [szem], Nieren [vesék]”. Az első cím szemantikailag annyiban tér el a többitől, hogy hiperonimaként működik a többi testrész megnevezéséhez viszonyítva. Azonban egyik megnevezés sem rendelkezik ugyanazzal a metaforikus potenciállal, amely a címadó szóösszetételre jellemző. Mégis meg kell említeni példának okáért a *Blinddarm* [Vakbél] című szöveget, mert ez a megnevezés önmagában metaforikus jellegű.³ A kötet címszavához viszonyítva mégis nyilvánvaló ennek (esztétikai) megkonstruáltsága, amely a vakbél szó esetében amúgy nem jellemző, mivel azt a köznyelvben is használják, illetve a metaforikus jellege nem is a lírai alkalmazásából ered, hanem egy korábbi megnevezési folyamat – azaz (tükör)fordítás – tárgya. Érdekes tehát a két metafora közötti különbség, amelynek a határvonala talán a bevett és az új vagy újonnan képzett metafora között húzódik.

A következőben az *Anatomie* [Anatómia] című és a *Blinddarm* [Vakbél] című vers lesz a jelen tanulmány értelmezésének tárgya. E szövegek testpoétikai jellegét vonja görcső alá, valamint az organikus és a politikai közötti poétikai és jelentést

³ Ennek az állításnak az alátámasztásához, vö. a *Blinddarm* szócikk alatti bejegyzést: „Frühneuhochdeutsche Lehnübersetzung von l. *colon* oder l. *intestinum caecum* n., das [...] aus griechischen Bezeichnungen [...] übersetzt ist. *Blind* hat hier [...] die Bedeutung 'ohne Ausgang'” (KLUGE 1989, 92). [A l. *colon* vagy a l. *intestinum caecum* n. kora újfelnémet tükörfordítása, amely [...] maga is a görögből származik. A *vak-* szó itt [...] 'kijárat nélkül-t' jelent.] A magyar szót tekintve vö. BENKŐ 1993, 1598.

teremtő „lírai szinapszisok” működését. Az *Anatomie* című prózavers⁴ nem a könyv címének variációja, mint ahogy az valószínűnek tűnhetne a két szó szemantikai terét tekintve. Mindkettő a test egészének, felépítésének egyik aspektusát látszik hangsúlyozni, holott a *Hauthaus*-ban a külső, védő és elhatároló testegész felfogására kerül a hangsúly, míg az *Anatomie* szó már a szaknyelvi jellege miatt is inkább a belsőt magában foglaló testfelépítést jelöli. A *Hauthaus* inkább a test egészének jelenségére utal, az *Anatomie* sokkal inkább a filigrán testen belüli kapcsolódásokat és a testrészek, valamint a szervek (együtt)működését jelzi. Az *Anatomie* című versének témája és a benne felvetett szituáció azonban még ettől a megkülönböztetéstől is eltér. Szembeötlő először is az emberi „test / nép szervekből” [„Körper / Volk aus Organen” (RANGA 2016, 7)] metaforizálás. A test és nép párhuzamba állítása itt valójában csak azért működőképes, mert a test ábrázolása épp nem a náci fajideológiából való „néptestet” [„Volkskörper”] látszik felidézni.⁵ Ismételten a test anatómiai és organikus funkciói kerülnek előtérbe egy különös módon képzett politika alapú metaforában, amelyben a test egy összetett entitáshoz hasonlít, illetve egy társadalmi „csoporthoz”, amelynek a tagjai függnek egymástól. A test rendszeréről azonban alig lehet beszélni, mert a házban létező nép metaforája nem alapul olyan ábrázoláson, sem olyan leírásen, amelyet például Fritz Kahn híres *Der Körper als Industriepalast* [A test mint iparpalota] című ábrázolása mutat. Ám ez a test és gép közötti párhuzam inkább a 19. századból eredeztethető, amelynek a diskurzusában a test „ingerelhető gépként” [„reizbare Maschine” (SARASIN 2001)] jelenik meg. „Csupa életszerszámnak” [„lauter Lebenswerkzeug” (RANGA 2016, 7)] nevezi azonban enyhe technikai színezettel az *Anatomie* című szöveg a testet alakító szerveket. Az anatómiai ábrázolás ebben sokkal inkább az allúzió állapotában marad, mert a szöveg nem írja le a test funkcionális felépítését, hanem egy makroszkópos bonctanról szóló egyetemi kurzust visz színre, amelynek a végén „Anakatharsis” [anakatarzis] (RANGA 2016, 8) áll. Ez a jelenet záró szó inkább ironikus allúzióként utal a dráma klasszikus befejező elemére, amelynek a lehetséges jelentését fel is erősíti az *Anatomie* szövege: egy takarítási jelenettel végződik ugyanis a vers. A szöveg tehát úgy tesz, mintha szó szerint kellene venni a katarzis szóban kifejtett tisztítás aktusát. Az erkölcsi s így a drámai kontextusra utaló jelentés tehát másodrendűvé válik, már azért is, mert a jelenet egy olyanfajta tisztítást mutat be, amely egyrészt (a gyomortartalom) kiürítés(e), másrészt pedig épp a tisztítás ellentettjének formájában jelenik meg. A szokatlan greccizmus – anakatarzis – mellé egymással összehangolt szerkezetben és egy (ma-

⁴ A műfaj Somogyi verseivel kapcsolatban is felmerül. A forma problémáihhoz lásd ANDRINGA (2007), valamint magyarul LENGYEL (2015, 191–302) és HERNÁDI (2012, 23–78), mindkettő Nemes Nagy Ágnes prózaverseire vonatkozóan.

⁵ Inkább az NDK-ban használt *Organ* szó jelentésére lehet gondolni (például *Organe der Volkspolizei* [a néprendőrség szervei]), ami tulajdonképpen a végrehajtó hatalom részeit jelentette.

gyarul vissza nem adható) belső asszonanciával összekötve kerül az „anakatarzis” kommentárjaként az „Erhabenes und Erbrochenes” [„a magasztos és a hányadék”] (RANGA 2016, 8). Ebben a kommentárszerű szerkezetben szó szerintivé válik tehát az az anakatarzis szóban rejlő ellentmondás, amelyből a felidézett bonctanóra *mise en scène*-jének kettős jellege fakad, a halál és a holttest valószínű magasztossága – a drámában és a tudományban egyaránt –, amelynek épp az ellentettje a diák gyomortartalmának kiürítése. Az *Anatomie* című szöveg így rájátszik az emberi test egyszerre érinthetetlen és csodálatos, *valamint* undorítóvá váló jellegére. A katarzis fogalma, amelyet a drámaértelmezésben alkalmaznak, elsősorban nem arra a tisztításra vonatkozik, amelyet a takarítással vagy felmosással kellene azonosítani. Sokkal inkább az erkölcsi „tisztításra” szokás gondolni, amelyet a színpadon bemutatott, magasztos, tragikus halál megtekintése vált ki a néző személyében. Ranga szövegében az asszonánszon alapuló szemantikai ellentétben (*Erhabenes* és *Erbrochenes* között) épp a valódi test bemutatása és az értelem kötődik össze oly módon, hogy ez a két elem tulajdonképpen elválaszthatatlannak tűnik, azonban e kettő csupán a szövegbeli, koordinatív, de mégis sorrendet alkotó szerkezetben áll „túl közel egymás mellett” [„zu nah beieinander”] (RANGA 2016, 8)]. A nyelvi jelölésmód viszont inkább elválasztja őket egymástól mediálisan, ami az orvostudományi szakterminológiából eredendő jelentéseket tekintve még erősebben érvényesülhet, mivel az majdnem kizárólag a denotatív pontosságon, valamint a denotatív monoszémián alapszik. Ranga *Anatomie* szövege épp ezt a szakmai denotatív precizitást veszi alapul, hogy észlelhetővé és hallhatóvá tegye e szavak és e (szak)fogalmak konnotatív hangterét. Jó példája ennek, ahogy az „Anomalien” [„anomáliák”] (RANGA 2016, 7) megemlítése szinte provokálja a következő sorban álló „missgebildete Laute”-t [„rendellenes hangok”-at] (RANGA 2016, 7), ennek joggal lehet olyan magyarázó funkciót tulajdonítani, ami, még ha a testi anomáliákra történő utalást nem is törli el, de felülírja azt egy lírai-fonológiai jelentéssel. Ez a metapoétikai utalás ráirányítja továbbá a figyelmet a vers hangzására és a grecizmusok viszonylag magas frekvenciájára. Az *Anatomie* című versben itt legfőképpen az {an-} vagy {a-} prefixummal kezdődő terminusokra kell gondolni, amelyek rendszeres ütemben fordulnak elő, néha épp egy appozíció formájában, és amelyek mintha szemantikailag ritmizálnák a szöveget. Ranga szövege ily módon még a szaknyelvi szókincsen keresztül is összekapcsolja a retorikát, illetve az irodalomtudomány szaknyelvét az orvostudományéval. Az említett grecizmusok úgy szövik át a verset, hogy nemcsak fonetikailag, de lexikálisan is megképezik a szöveg „periferiális idegrendszerét”. Már a címszótól kezdve harmonikusan ismétlődnek ezek a szavak, egyidejűleg kiemelve magát a hanganyagot is, amely által a test anatómiájára történő utalás révén létrejön maga a vers hangteste. Míg tartalmilag tehát az anatómiai szemléletre, illetve az anatómiai szemléletet gyakorló egyetemistákra utal az *Anatomie* című szöveg, ennek hanganyagán keresztül mintha egy olyan szövegtest is megképződne, amely – a nem kizárólag

– a testtel foglalkozó szakkifejezések lírai jellegét épp a test poetizálására fordítaná. Ezt fokozza, hogy a szövegtest egy átpolitizált testszöveg is egyben. Az általa bemutatott test egyszerre az anatómia tárgya és egy olyan hely vagy rendszer, amelynek leírására a politikától kölcsönzött kifejezéseket vagy politikai alapú metaforákat lehet használni: Ha „im Körper waltet Anarchie” [„a testben anarchia uralkodik”] (RANGA 2016, 8), akkor ez a sor ugyanúgy vonatkozik a bonctant tanulók orvosok, illetve orvostanhallgatók által felboncolt testekre, ahol éppen a boncolás során bomlik fel az a – valószínű – másik rend, amely az élő test funkcionalitására jellemző. Az említett „anarchia” azonban a maga hirtelenségével át is veszi az élő testtől az uralmat. Hiszen a szöveg arra is rámutat, hogy a bonctanórán az egyik diák számára a saját teste is uralhatatlanná válik. Az „anarchia” egyszerre jelzi a test feltárása utáni lehetséges rendetlenséget, és azt is, hogy ez a test kivonja magát a tulajdonosának uralma alól. Váratlanul és kalkulálhatatlanul következik be az a testi reakció – az egyik diák elhányja magát a bonctanórán –, amelynek a poétikai ábrázolása politikai színezetet is hordoz magában: mivel a testi reakció nem uralható, ennek anarchiként ábrázolása azt az uralkodási vákuumot idézi, amelynek szabálytalan szabályossága még akár „rendkívüli állapothoz”⁶ is hasonlítható: „uralomnélküliség a márványasztalok között” [„Herrschaftslosigkeit zwischen den Marmortischen”] (RANGA 2016, 8)]. A (saját) test feletti individuális uralom elvesztése – amely testet úgy ábrázolja, mint egy „szervekből álló népet” – párhuzamba állítható a politikai anarchiával. Az *Anatomie* című vers az emberi testet tehát szervezett rendszerként mutatja be, de ez a rendszer ugyanakkor ellenőrizhetlenné is válhat az emberi test, a holttest részletes anatómiai feltárásakor, amely folyamat anakatartikus reakciót vált(hat) ki. E kölcsönös hatás lírai ábrázolásában és poétikai színre vitelében rejlik a szöveg politikai diskurzivitása, amely nem egy konkrét társadalmi vagy történelmi, esetleg épp politikai esemény versbeli leírása, hanem a jelenet politikai jelentése elmondhatóságának gyakorlati megvalósulása.⁷

A *Blinddarm* című vers első két sora – „Wie viele sind / das Volk” (RANGA 2016, 49) [„Hány emberből áll / a nép”] – rájátszik még arra a jól ismert szlogenre is, amelyet a lipcsei „hétfői tüntetéseken”⁸ skandáltak: „Wir sind das Volk!” [„Mi vagyunk a nép!”]. Tekintettel azonban arra, hogy a proto- és kriptofasiszta

⁶ A fogalom Agamben jól ismert gondolkodásával is árnyalható, vö. AGAMBEN 2003, illetve angolul AGAMBEN 2005.

⁷ A *Wasserbuch* című kötetre vonatkozóan Berwald azt jegyzi meg, hogy „[i]t is one of the strenghts of *Wasserbuch*, as well as one of its perplexing qualities, that for the most part a continuous interpretive ambiguity [...] is sustained” (BERWALD 2015, 286).

⁸ 1989 őszén az NDK-ban az ellenzéki tüntetések hétfőnként zajlottak. Lipcse városa erről is lett híres. Itt volt például 1989. október 23-án (a magyar történelemre való vonatkozás nélkül) az egyik legnagyobb tüntetés, amelyen több mint 320 000 ember vonult ki a Lipcse belvárosát övező körútra, azt skandálva: „Wir sind das Volk!”

csoportok különböző német városokban úgyszólván perverz módon vették át és torzították el ezt a mondatot saját antidemokratikus céljaikhoz, a kezdő sorok egy igencsak kellemetlen politikai kontextust is érintenek. Ezeket az extratextuális és (lehetségesen) politikai kontextusokat a címben említett szerv tekintetében azzal a hittel is össze kell kapcsolni, hogy a vakbélnek állítólag nincs (szervi) funkciója a testben. Ez a perspektíva azonban, amelyet időközben már megcáfoltak, alaposan befolyásolja a vers jelentését, valamint a lehetséges politikai jelentőségét. Már csak azért is, mert a vers politikai olvasata épp azt a vulgáris vagy álortvostudományi toposzt zavarja meg, hogy az emberi testben a vakbél tulajdonképpen „felesleges”. A *coecum* metaforizálása, miszerint az egy „kihallgatási pince”, ahol „meteorizmus” van [„im Verhökeller herrscht Meteorismus” (RANGA 2016, 49)], azt leplezi le mindkét olvasatban, azaz az orvostudományban, valamint a politikaiban, hogy csupán egy félreértés a szerv „nem eredeti” bélként⁹ való alábecsülése. Ranga szövege e szervet azonban politikailag is olvasható metaforaként ábrázolja. A kép éppen ezt az állítólagos nemfunkcionalitást cáfolja meg azzal, ahogyan a vers a vakbél funkcionálisát és annak következményeit vázolja fel. A vakbél metaforája így tehát ugyanúgy ábrázolhatja a „politikai zsákutcát”, mint például az (alá- és fölérendeltségi) függőségi viszonyokat a politikai apparátusban vagy éppenséggel a politika és tőke közötti (szoros) összefüggéseket. A szöveg a vakbelet a „bolyhok központjaként” [„Zentrale der Zotten” (RANGA 2016, 49)] jelöli, így irányító funkciót is tulajdonítva ennek az állítólagos „haszontalan szervnek”. A szerv tradicionálisan elterjedt funkcionális alábecsülésében így benne rejlik e szemszög igencsak politikai veszélye. Egyik testrésznek vagy szervnek a politikára célzó poetizálhatóságát fejezi ki ezzel a szomatikus-szubtilis jellegű és igen szubtilis politikai folyamatokat ábrázoló metaforizálással, amelyeket egyaránt „hangsúlyosan” emel ki a szöveg. A Ranga lírájából fent értelmezett példák egyaránt tarthatóak a testszöveg és a politikai testszöveg változatainak, amelyekben felismerhetők a (test)poétikai megformálás módjai, valamint a testiség lírai kifejezőmódjai. Ranga szövegeiben a test a politikum metaforikus vagy metaforizálható helye. A test fizikai-anatómiai-neuronális alakja azonban nem egyfajta politikai *patiens*nek tartható, hanem egy olyan *agens*nek, amely alkalmas a politikai metaforikára. Ranga szövegei az emberi test fiziológiai-anatomikus alakját politikai és politizálható rendként vagy elrendezésként jelenítik meg, amelyeken keresztül a lírai testpoétika révén bemutatathatóvá válik a politika (kül)világa.

Drawert (következőekben tárgyalt) poétikáját figyelembe véve megkülönböztethető tehát a *testről* való (poétikai) beszéd és a (poétikailag) beszéltetett test (Ranga).

⁹ Vö. azzal, ahogyan Benkő besorolja a *vakbél* szót első tagjának jelentése szerint. Szerinte a *vak* jelentése 'nicht echt' ['nem eredeti'] (BENKŐ 1993, 1598).

Kurt Drawert testpoétikájáról

A második példa, Drawert lírája alapján érthetővé válik a kortárs német nyelvű lírának egy másik lényeges elképzelése a politikai testről. A test Drawertnél politikaként és a politika tárgyaként jelentős. Szövegei a test ábrázolása segítségével nem csupán illusztrálják a jelen politikai-szociális szituációját és jellegét, hanem ki is alakítják a jelen testét, ami Drawert legújabb, *Der Körper meiner Zeit*¹⁰ [Az időm teste] című verseskötetében is visszhangzik. A test válik a szöveg (esztétikai) tárgyává, és a szövegbeli lírai testleírás mintha egyszerre lenne deskripció, valamint az írásnak a testhez való hozzáillesztése. Drawert lírájában a test kitett a politikai, társadalmi és nem utolsósorban gazdasági hatalom gyakorlásának, ennek hatásainak és következményeinek, amelyek testileg válnak láthatóvá.

Kurt Drawert fent említett gondolata szerint jellemző a test(ek) fennmaradó érzelmi érintettsége, amely a történelem és a politika kiváltotta izgalom szomatikus jele.¹¹ Ez a mondat azért sem mellékes, mert itt Kurt Drawert olvasóként (autopoétikus szerepben) értelmezi a költő Kurt Drawertnek egy szövegét. Az esszé (*Was gewesen sein wird*) tartalmazza ennek reflexióját, valamint azt az állítást is, hogy az *X (Brighton Beach)* című versben, a *Matrix Amerika* (2010) című ciklus záró részletében azt olvashatja, amit még nem tudott a vers megírásának pillanatában.¹² A poétikai szövegek, folytatja Drawert, megváltoztatják az embereket, „mert [a szövegek] egyszerre rögzítenek és megformálnak valamit, reflexívek, valamint anticipatívák egyben” (DRAWERT 2015, 289).¹³ Ez a felfogás nem annyira a tartalma miatt figyelemre méltó, hanem a kontextusa miatt. Az említett értelmezésben egy művön belüli összefüggés bontakozik ki: Az *X (Brighton Beach)* című vers a *Mit Heine* [Heinével] (1996) című szöveghez kapcsolódik. Mindezen túl az esszé a *New York against the world* című New York-vers keletkezését ábrázolja. Drawert a *Zeitmitschriften* [Időjegyzetek] (1993) című esszégyűjteményében már az 1990-es évek elején reflektált arra, hogy a test a nyelvvel és szöveggel való összekapcsolódás helye, mint ahogy azt le is írja *Der Text und der Körper* [A szöveg és a test] című esszéjében: „A veszélyeztetés tere a nyelv volt, melynek alkotórészei túlléptek a test határvonalain, hogy beássák magukat a testbe, s hogy belülről változtassák meg azt” (DRAWERT 1993, 105).¹⁴ A nyelv és a nyelvi alkotások közvet-

¹⁰ E kötethez részletesebben lásd Peter GEIST (2017) jeles tanulmányát.

¹¹ Vö. DRAWERT 2015, 290.

¹² Kommentárként álljon itt Heiner Müller: „Én ezt akkor nem tudtam, csak leírtam; a szöveg többet tud, mint a szerzője.” [„Ich wußte das damals nicht, ich habe es nur beschrieben, der Text weiß mehr als der Autor.”] (Müller 2005, 202.)

¹³ „... weil sie erfassen und gestalten in gleicher Weise, reflexiv und antizipatorisch in einem sind.”

¹⁴ „Der Raum der Gefährdung war die Sprache, deren Bestandteile die Grenzlinie des Körpers überschritten, um sich in ihn einzugraben und von innen her zu verändern.”

len befolyása ezek szerint azt a potenciált teremti meg, amely az említett (testi) változtatás oka is. Feltűnő továbbá a fikcionalitás fokozata, amelyet Drawert olvasóként, de naplóíróként is köt az *X (Brighton Beach)* című vershez. Hasonlóképpen jellemző, hogy mindkét versben kölcsönösen kimutatja „az ismételt történelem meghaladhatatlanságát az abszolút időtartam pillanatában” (DRAWERT 2015, 291).¹⁵ Az említett két szöveg közötti konvergenciára azért érdemes felhívni a figyelmet, mert felismerhetővé teszi azt a tapasztalati momentumot, amely a test szerepét jelenti a (politikai-történelmi és esztétikai) tapasztalat médiumaként.

Drawert *Spiegelland. Ein deutscher Monolog* (1992) [Tükörország. Egy német monológ] című könyve egy verssel kezdődik, amelynek variációi alapján megmutatható, milyen mértékben bír poetológiai lényeggel és szemantikai *surplusszal* a test megemlézése Drawert lírai alkotásmódjában:

...doch
es muß eine Hinterlassenschaft geben,
die die Geschichte,
auf die ich selbst einmal, denn das Vergessen
wird über die Erinnerung herrschen,
zurückgreifen kann wie auf eine Sammlung
fotografierten Empfindens, und die die Geschichte,
denn das innere Land
wird eine verfallene Burg sein
und keinen Namen mehr haben und betreten sein
von dir als einem Fremden
mit anderer Sprache, erklärt.
(DRAWERT 1992, 8.)

...azonban
kell hogy legyen egy hagyaték,
amely a történelmet,
amelyre majd én is, mert a felejtés
fog az emlékezés felett uralkodni,
vissza tudok nyúlni, mint a lefénképezett érzékelés
gyűjteményére, és amely a történelmet,
mert a belső országot
romba dönt várrá lesz,
és nem lesz már neve se, és te behatolsz,
mint egy idegen
egy másik nyelvvel, magyarázza el.

1994-ben, az Uwe Johnson-díj átadása alkalmából tartott köszönőbeszédében újra, teljes hosszában idézi Drawert ezt a verset.¹⁶ A test poétikai jelentőségét tekintve azonban jellemző a következő változtatás a vers szövegében: a vers összes 1992 utáni közlésében a következő formában jelenik meg a harmadik sor: „die die Geschichte des Körpers” [„amely a test történelmé”] (DRAWERT 2011, 64). E változás¹⁷ révén először is a történelem, az emlékezés és a felejtés testi megtapasztalása és elszenvedése emelkedik ki a versből, és a téma azóta mindvégig jelentős maradt Drawertnél, egészen a *Matrix Amerika* című ciklusig és a *Der Körper meiner Zeit* című kötetig. A versben a kiegészítés a „történelem” fogalmát részletezi, ami azonban a második megemlékezésénél (7. s.) nincs jelen. Ez egyrészt „a test történelmé” és „a történelmet” különbözteti meg egymástól, másrészt pedig mindkettő csakis nyomszerű maradványokhoz köthető. A test történelme így

¹⁵ „Unhintergebarkeit von wiederholter Geschichte im Augenblick der absoluten Dauer”.

¹⁶ Lásd DRAWERT 1996, 101 és 122; DRAWERT 2011, 64.

¹⁷ Ezenkívül csak a második versbe illesztette be az „es muß” után az *auch* szót (DRAWERT 2011, 64).

a megtapasztalt érzékelések és izgalmak összjátékaként jelenik meg, amelynek hagyatéka a poétikai szövegek által válik, szó szerinti értelemben, *megszólíthatóvá*. Amikor az olvasó Drawert (nyilvánosan) szóvá teszi saját megértését arra vonatkozóan, hogy szorosan összekötődik az *X (Brighton Beach)* című és a *Mit Heine* című vers, megmutatkozik az a „lefényképezett érzékelés” [„fotografierter Empfinden” (DRAWERT 1992, 8)], amelyet a vers is megnevez. A *történelem* fogalmának efféle kiélezett megközelítésében a test a történelem (mint emlékezés) receptorja, közvetítője és a hordozója is egyszerre. A test efféle státusza még akkor sem válik kérdésessé, ha feltételezhető, hogy az individuális emlékezés tartalmai abszolút veszélynek vannak kitéve a beszéd pillanatában, sőt e tartalmak teljesen el is tűnhetnek.

A Johnson-díj átadásakor elhangzott beszédbeli reflexiók tehát a nyelv és test közötti viszonyra is kitérnek, mint a többi között a hatalomra a „kis, gyarló országban” („kleine[s], hilfällige[s] Land” [DRAWERT 1996, 116]):

[...] megtanultak beszélni, de hallgatva odafigyelni nem. Ez az erősségük azonban a betegségük, és a betegség a betegség megtagadása. Mert a test az ellenségük, mint ahogy a való is ellenség, és a test meghaladásában rejlik számukra az örökkévalóság titka, valamint a hatalom jelzése. (DRAWERT 1996, 121.)¹⁸

A testiség alakjai, amelyeket Drawert (lírai) szövegeiben át- meg átszönek a történelmi és a társadalmi utalások, a modernség hiányait és hiányosságait jelölik. Ezek a szövegek átformálják bizonyos fenoméneknek, hétköznapi jelentéseknek, elcsépelt nyelvi formuláknak és azok már csak reflexszerűen azonosított jelentésének közvetlen bemutatását és tisztán látó diagnózisát. Ez nem csak azért sikerülhet, mert sűrűn találhatók olyan alkotórészek, amelyek a csillogó és az embereknek kevés kapaszkodót nyújtó valóságból kerültek át a szövegekbe. A poétikai eljárások azonban töréseket mutatnak a beszélő én instanciájában, a test(ek)ben és a szövegvalóságban.

Az *Unterwegs* című szöveg például a testtörténelem és a közölt történet közötti diszkrepanciára utal, úgy, mintha maga a test is eltűnne a közlés folyamatában:

Unterwegs dann wird die Geschichte,
die meinem Körper gehört,
zunehmend fremder vor der Geschichte,
die ich erzähle.
(DRAWERT 1996, 98.)

Útközben aztán a történelem,
amely a testem részévé vált,
egyre idegenebb lesz attól a történettől,
amelyet elmesélek.

¹⁸ „[...] sie haben reden, nicht aber zuhören gelernt. Diese ihre Stärke aber ist ihre Krankheit, und die Krankheit ist die Verweigerung von Krankheit. Denn der Körper ist ihnen der Feind, wie das Reale der Feind ist, und in der Überwindung des Körpers liegt für sie das Geheimnis der Ewigkeit verborgen und die Chiffre der Macht.”

Elidegenedik tehát a nyelvileg megalkotott valóságtól az a valóság, amely a testé, ami a saját történelmének (és történetének) helye. A többi versszak is alátámasztja ezt az énen belüli eltérést, amely azonos azzal az alapvető, politikailag-történelmileg befolyásolt testtapasztalattal, ami a *Revolten des Körpers* [A test lázadásai] című esszé tárgyát is képezi:

Keleten az volt az alapvető tapasztalatom, hogy meg kellett tagadni a testet (vagy elfojtani azt), ha az ember működni akart az ideológiai rendszerben, *mert a valóságot* (...s így a testet) *meg kellett szüntetni ahhoz, hogy fenntarthassuk az igényünket a valóság* (...és a test) tekintetében. (DRAWERT 1995, 25.)¹⁹

Az effajta perceptív pontosság jellemző a drawerti szövegekre, éspedig az idő belső összekapcsolásának diagnózisaként, amely felmerül többek között az *X (Brighton Beach)* című versben – „Amit azonban nem értek, / hogy miért látom a múltat / a jelenben / jövőként” (DRAWERT 2011, 263)²⁰ –, valamint szociális és történelmi relációk láttelekeként. Ezt a nézőpontot megtartva, jellemző továbbá a szövegekre, hogy a „hétköznapi duma” formuláit vetik fel, amelynek egyszerre nyilvánítják ki és ássák alá kényszeres pózolását. Ezt a mozzanatot csattanószerűen utánozza például a *Quiz* (2002) című vers, amelyben megmutatkozik a televízióban gyakran és tipikusan használt sztenogrammaszerű üres nyelv szétmorzsolódása. Hasonló módon leplezi le a *Fit for fun* (2002) című szöveg azt az idéetlenkedést, amivel rákényszerítik az emberekre azt a kapitalista-szomatikus *stylinget*, ami megint nem más, mint a szociális szegregáció megbélyegzése (vö. DRAWERT 2002, 20 és 81). Idekapcsolhatók továbbá a *Matrix Amerika* című ciklus testimágói is, amelyben New York „megverselése” nem dicséretként merül fel – „Nem, nem írok New Yorkról / New Yorkban” (DRAWERT 2011, 246)²¹ –, hanem inkább egyfajta város-tér-fóliaként. Míg a *Fit for fun* című vers az opportunista *entrainment*-t önszántából folytatott testpolitikaként mutatja be, amely egy egyszerre kemény, mégis szálnalmas testi tökéletesítést követ, a *Matrix Amerika* című ciklus inkább a (testi) nyomorultság képeire, valamint a kapitalizmus aszociális züllöttségére vet fényt a tükörfényes New York-i kulissza előtt.²² A test a későbbiekben még

¹⁹ „Mein(e) Grunderfahrung im Osten war die, den Körper verleugnen (oder verdrängen) zu müssen, wollte man im ideologischen System funktionieren, *denn die Wirklichkeit* (... und damit der Körper) *hatte abgeschafft sein müssen, um den Anspruch an Wirklichkeit* (... und an den Körper) *zu behaupten*.” (Kiemelések az eredetiben.)

²⁰ „Aber was ich nicht verstehe, / warum ich die Vergangenheit / in der Gegenwart / als Zukunft sehe.”

²¹ „Nein, ich schreibe nicht über New York / in New York”.

²² „Denn »höher, schneller, weiter« sind Attribute, die wie nichts sonst zu New York gehören, oder richtiger: zu einem Turbokapitalismus, wie er sich in keiner anderen Stadt des beginnen-

a pénzpiac metaforájává is válik, amely a szövegmátrixban a beteges veszélyeztetettség – fertőző gonorrhoeaként képzelve el a tőzsdei láncreakciókat – és „tőzsdei baszás a Wall Streeten” (DRAWERT 2011, 247)²³ között oszcillál. A testiség itt túllép a pusztá tematizáláson, és arra a „homo oeconomicusra” is utal, akiről azt írta Drawert, hogy ott ül „a pszichiáterénél”, akivel „elmagyaráztatja elveszett testének jeleit” (DRAWERT 1993, 112). A *Matrix Amerika* című ciklus az efféle eltűnést hangsúlyozza a kapitalista egyformaságban, mint például a *II (Die Mode. Der Schlachthof)* [II (A divat. A vágóhíd)] című versben, amely arra mutat rá, hogyan degradálódott az emberi test a hirdetés felületévé, és miképp takarja el a reklám teljes egészében az individuum testét (vö. DRAWERT 2011, 252). Ezen túlmutat a *VI (Fabriken)* [VI (Gyárak)] című vers, amely arról szól, miképp redukálódik az emberi test kirívó módon az eredeti nyersanyagára: az utcán azt mondja egy férfi, hogy jó pénzt hozott neki, amikor eladta az egyik veséjét, az ezért kapott összeget aztán hazaküldhette a családjának Sri Lankára. A férfi azonban nem elrettenteni akar, hanem másokat is ösztönző hangon adja elő a történetét. A reklámtáblát hordó ember esetében [*II (Die Mode. Der Schlachthof.)*] még visszafordítható a test pusztán materiális felfogása és használata. A *VI (Fabriken)* című vers viszont a szomatikus eldologiasodás (egyik) leginkább összezsugorodott fokozatát mutatja. Ezek a (materiális-testi) degradálódások nyilvánvalóan mondanak ellent a humán értékeknek, és a Drawert szövegeiben felvillantott jelenetek példaértékűek annak tekintetében, hogy az emberi test (kommerciális) leértékelése, lebecsülése és pusztá nyersanyaggá redukálása végeredményben az ember (szociális-erkölcsi) degradálását eredményezi. A *Matrix Amerika* című ciklusból vett példákban tehát még annak a folyamatnak a másik (árny)oldala is megmutatkozik, amit Drawert „a [még] tabuizált zónákba való beavatkozás[nak]” (DRAWERT 1995, 28)²⁴ nevezett, ahol szerinte „[alapvetően] nem a tabuk feloldódásáról van szó [...], hanem arról, hogy nemi szervként tennék közszemlére a testet” (DRAWERT 1995, 28).²⁵

E két pólus között főképp Drawert újabb szövegei helyezik el a testiség – társadalmi, politikai, kommerciális-szociális – szerepét, azaz a pusztá árura leegyszerűsített testi nyersanyag és az olcsón üres „kitettség” között. A test azonban mégis és továbbra is a történelem szomatikus instanciája marad. A testről való (poétikai-lírai) beszéd Drawert szövegeiben egy olyan nyelvet vesz igénybe, amely

den 20. Jahrhunderts so ungebremst herausgebildet hat.” [„Mert »magasabb, gyorsabb, messzibb« olyan attribútumok, amelyek New Yorkra jellemzőek, mint semmi más, vagyis helyesebb: egy turbókapitalizmusra, amely a kezdődő 20. század semelyik más városában fejlődött ki oly féktelenül.”] (DRAWERT 2015, 191.)

²³ „Börsenfick an der Wall Street”.

²⁴ „Eingriff in tabuisierte Restzonen”.

²⁵ „...[im Grunde geht es] nicht um Enttabuisierung [...], sondern um die Zurschaustellung des Körpers als ein Geschlecht”.

már nemcsak a test veszélyeztetését jelzi, de amelybe a test erőszakos eldologiasodása is beíródik. Drawert (test)szövegei poétikailag is kitartanak e mellett az üzenet mellett, s mindezt nem kényszerből teszik, sokkal inkább hatásos nyelvi precizitásukkal.

Somogyi Aranka (corpogeometriai) testpoétikájáról

Somogyi Aranka *Testmértan* című kötete a szerző első könyve.²⁶ Összesen negyvenkét prózaverset tartalmaz, a *letérdel* és a *fiat* című ciklusokra elosztva. Jelen elemzés harmadik része az e ciklusba sorolt (példaként kiválasztott) szöveg(ek)re koncentrál. A két ciklus közé és a kötet végére kerül még négy hosszabb és formailag a ciklusoktól lényegesen különböző vers, *Évszakok*, *Hajnal*, *vasárnap*, valamint *Sidi-bou-Said* címmel, ez utóbbi a kötet végén található. A ciklusba sorolt verses szövegeket összesen tíz fénykép kíséri (hat a *letérdel* ciklusban, négy a *fiat* ciklusban). Majdnem az összes fényképen látható egy meztelen női test valamely részlete, de a test egésze soha. Az egyetlen kivétel a *libabőr* című szöveg után közölt kép (SOMOGYI 2016, 33), amelyen egy hátulról felvett meztelen női alak látható, aki éppen lefelé megy egy csigalépcsőn. A fényképen a mozgásban lévő test látható, mert bár az alak csak elmosódottan észlelhető, a körülötte lévő tér (falak, lépcső) azonban éles. Nem igazán lehet több közvetlen tartalmi összefüggést találni a fényképek motívumai és a szövegekben teremtett jelenet(ek) között, mint azt, hogy mindkettő az emberi – a női – testet ábrázolja. A fényképek azonban nem kizárólag illusztráló funkcióval rendelkeznek, sokkal inkább a kötet címe fotográfiai értelmezésének kell őket tekinteni, mintha tehát a kötet nemcsak a test nyelvi és poétikai felmérését végezné el, hanem a test fényképbeli ábrázolását is a maga mediális közvetítésén keresztül. Két, egymással párhuzamos testpoétikai művet közöl tehát a *Testmértan* című kötet. Feltűnő, hogy a szövegek „címszavai” – a tartalomjegyzék ezeket tartalmazza – nem a paratextuális szöveg elejét foglalják el, hanem csak grafikailag emelkednek ki a vers egészéből, úgy, hogy bár materiálisan-vizuálisan észlelhetők, ám a szöveg akusztikai változatában már fel sem ismerhetők. Ez a poétikai választás egyrészt a szövegre irányítja rá a tekintetet és az olvasást, másrészt pedig a szövegek lehetséges jelentésein túl az emberi test, a testrészek és a testi reakciók, illetve állapotok és annak nyelvi megnevezései közötti viszonyra is utal. A *libabőr* című szöveg a beszélő (női) én szemszögéből azt ábrázolja az adott szituáció alapján, hogyan és miért is keletkezik a karján libabőr. A vers jellemző hangfekvése azáltal jöhet létre, hogy a címadó kulcsszó csupán a szöveg végén olvasható, amely pozíció a versben bemutatott jelenet(ek)ből adódik,

²⁶ A *fiat* című ciklusból három darab (*hideg, isa, rálapátolt*) előzőleg megjelent a *Holmiban* (SOMOGYI 2012).

és ami mintha betetőzné a jelenet enyhe – s alszövegében a női ént bántó – erotikájára vonatkozó fikcionalizált és poétikai-lírai emlékezést. Mert a vers szövege nem közvetlenül a buszban lezajló jelenetet ábrázolja, hanem a jelenetre való visszaemlékezés pillanatára vet fényt:

[...] tömeg a távolsági buszon kamaraerdőtől a móríczig három lány / kétszemélyes helyen az ülések közötti részen katonák pont mellettem / állt nem beszélünk rajtam az a hát nélküli zöld-fehér trikó a karomhoz / ért valami kemény felülről beláthatott a kivágásomba nem szóltam / senkihez a lányok azt hitték rosszul vagyok pedig csak csukott szemmel / igyekeztem a vállamat minél közelebb tolni hirtelen megálltunk a / laktanya előtt leszálltak a katonák ahogy ezt írom feláll a karomon a szőr **libabőr** (SOMOGYI 2016, 32.)²⁷

Az emlékezés poétikai jellege a *cipő* című szövegben is kifejeződik, a (testi) fájdalomhoz kötődő emlékezést ábrázolva: „az első / körömcipőmet az endekából csempésztük át véresre törte a sarkamat / mire kigyalogoltam lipcse központjából a népek csatája emlékmű elé” (SOMOGYI 2016, 35).²⁸ Itt azonban a beszélő én identitása másnak, az anyjának az emlékezésére épül (és az ő emlékezése sem véglegesen „biztos”): „anyámtól / tudom milyen voltam ő az egyetlen aki emlékszik ha emlékszik” (SOMOGYI 2016, 35), nem a testi emlékezésnyom ellenében, hanem a kettő összekapcsolódását motiválva.

A *libabőr* című szöveg zárósorában található rím még inkább kiemeli a címszóval jelzett testi jelenséget és annak kettős jellegét (amelyre a rímelő szavak is utalnak). A libabőr olyan testi reakciót jellemez, amely a félelem és az (erotikus) izgalom között billegő neurogén szomatikus jele. A mozzanat e kettős jellegét éppen azért is ragadhatja meg Somogyi szövege, mert a testi és a nyelvi vagy feltehetőleg lelki (vagy képi) emlékezésnek a működését választja tárgyául. Ez az írásbeli, irodalmi – és a megírás jeleneteként egyben fikcionális – rögzítés, amelyet a szöveg a saját jelenléteként visz színre, nemcsak ezen emlékezés poétikai megnyilvánulásának számít, hanem a szöveg úgy is tesz, mintha a (saját) megírásának folyamata váltaná ki a testen érezhető és látható reakciót.

²⁷ Kiemelés az eredetiben.

²⁸ A fájdalomnak e poétikai-narratív ábrázolásában kifejeződik a fájdalom idekapcsolható általános jellege is, lásd például: „[Literatur] ist [...] an der Formierung des Körpergefühls beteiligt. Sie treibt den historischen Wandel des gefühlten Schmerzes mit voran. Insofern ist die Literatur konstitutiver Bestandteil einer Geschichte des Schmerzes.” (BORGARDS 2005, 696–697.) [„Az irodalomnak része van a testérzés megformálásában. Előremozdítva általa is az érzett fájdalom történelmi átváltozását. Az irodalom ennyiben a fájdalom történelmének alkotórésze.”] Lásd továbbá: „Ohne Bewußtsein seines Schmerzes kann ein Mensch nicht zum Menschen werden.” (GRUEN 2003, 218.) [„Fájdalmának tudatossága nélkül nem válhat emberré az ember.”]

Míg Ranga testszövegéről megállapítható, hogy a test jelenlétét beszélteti azáltal, hogy a megszemlélt test és az individuum teste közötti kritikus viszonyt mutatja be, és Drawertől, hogy a test nála az a fólia, amelyen társadalmi, történelmi és politikai összefüggések mutatkoznak meg, Somogyi testpoétikája a „mindennapi test” ábrázolására törekszik, amely a sokszor jelentéktelennek tartott, nem mindig látható, általában az őket átélő individuum által a megnyilvánulástól elzárt testi élményeket közelíti meg. Somogyi szövegeinek poétikai nyelve így a tapasztalás és az átélés folyamatait szólítja meg olyan lírai hangon, amely egyrészt a női nézőpontot tükrözi, másrészt a testi kifejezésmódot nem a nyelvi képben, a hasonlatban vagy a retorikai megalkotottságban találja meg, hanem a test(ek) és a világ közötti érintkezésben, azaz a kettő közötti kommunikációban. Somogyi lírai szövegei esztétikailag közelítik meg ezeket a momentumokat – ilyen értelemben is lényeges a versek és a fényképek közötti tematikai párhuzam –, amelyek egy szomatikus „prozódia” poétikai megformálásának és megírásának (megalkotott) kifejezései: „testünk van, amely – mint a testek általában – elkerülhetetlenül / árnyékot vet s ha megtagadjuk e testet, nem vagyunk többé / háromdimenziósak, hanem lapos és élettelen lények” (SOMOGYI 2016, 43).²⁹

A (bemutatott) kortárs irodalmi testpoétikák nyilvánvalóan kiragadott példaként szolgálnak. Lényeges azonban, hogy a testiség lírai megjelenése és a test irodalmi-esztétikai megszólaltatása több lehet annál, mint a test pusztá kifejezőeszközként történő alkalmazása, mivel a megvizsgált testi alakzatok bizonyos testképzeteken túl egyfajta – konkrétan kifejezett – testesztétikát is képesek kialakítani.

Bibliográfia

- AGAMBEN, Giorgio (2003), *Stato di eccezione. (Homo sacer 2.1)*, Torino, Bollati Boringhieri.
 AGAMBEN, Giorgio (2005), *State of Exception. (Homo sacer 2.1)*, translated by Kevin ATTELL, Chicago–London, University of Chicago Press.
 ANDRINGA, Els (2007), *Prosagedicht*, in Jan-Dirk MÜLLER (szerk.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, 3. kötet, Berlin et al., De Gruyter, 172–174.
 BENKŐ, Loránd (szerk.) (1993), *Etymologisches Wörterbuch des Ungarischen*, 2 kötet, Budapest, Akadémiai Kiadó.
 BERWALD, Olaf (2015), *The Ethics of Listening in Dana Ranga's Wasserbuch and Terézia Mora's Das Ungeheuer*, in Jill E. TWARK–Axel HILDEBRANDT (ed.), *Envisioning Social Justice in Contemporary German Culture*, Rochester NY, Camden House (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), 275–289.

²⁹ Kiemelés az eredetiben. – Nyilvánvaló itt a Drawert állításához való lehetséges kapcsolódás is, ami a valóság és a test közötti kapcsolatot hangsúlyozza, amely lényeges „az ideológiai rendszerben” (DRAWERT 1995, 25).

- BORGARDS, Roland (2005), *Schmerz*, in Bettina VON JAGOW–Florian STENGER (szerk.), *Literatur und Medizin. Ein Lexikon*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 694–699.
- DRAWERT, Kurt (1992), *Spiegelland. Ein deutscher Monolog*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- DRAWERT, Kurt (1993), *Der Text und der Körper*, in uő, *Haus ohne Menschen. Zeitmischriften*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 101–113.
- DRAWERT, Kurt (1995), *Revoluten des Körpers*, Stuttgart, Ed. Solitude.
- DRAWERT, Kurt (1996), *Wo es war. Gedichte*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- DRAWERT, Kurt (2002), *Frühjahrskollektion. Gedichte*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- DRAWERT, Kurt (2011), *Idylle, rückwärts*, München, Beck.
- DRAWERT, Kurt (2015), *Was gewesen sein wird. Eine Interpretation*, in uő, *Was gewesen sein wird. Essays 2004 bis 2014*, München, Beck, 287–291.
- GEIST, Peter (2017), *Linien im zersplitterten Glas. Zu Kurt Drawerts 'Der Körper meiner Zeit'*, in uő (szerk.), *Kurt Drawert*, München, text+kritik (text+kritik 213), 35–38.
- GRUEN, Arno (2003), *Der Fremde in uns*, München, dtv.
- HERNÁDI Mária, *A névre szóló állomás. Nemes Nagy Ágnes prózakölteményei*, Budapest, Szent István Társulat.
- KLUGE, Friedrich (1989), *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22. kiadás, Berlin et al., De Gruyter.
- LENGYEL Valéria (2015), *Elfordított látóhatár. A poétikai tér Nemes Nagy Ágnes költészetében*, Budapest, L'Harmattan.
- MÜLLER, Heiner (2005), *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen. Eine Autobiographie*, in uő, *Werke 9, Eine Autobiographie*, HÖRNIGK Frank (szerk.), Frankfurt/M., Suhrkamp.
- RANGA, Dana (2011), *Wasserbuch. Gedichte*, Berlin, Suhrkamp.
- RANGA, Dana (2016), *Hauthaus*, Berlin, Suhrkamp.
- SARASIN, Philipp (2001), *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914*, Frankfurt/M., Suhrkamp.
- SOMOGYI Aranka (2012), *Testmértan. Részletek, Holmi*, 2012/8, 973–974.
- SOMOGYI Aranka (2016), *Testmértan. Versek. Vincze Marian fotóival*, Miskolc, Műút (Műút-könyvek, 022).

SATA LEHEL

Kísérleti eljárások Brigitta Falkner *Populäre Panoramen* / című művében

Brigitta Falkner osztrák művészt nemcsak számos anagramma- és palindrom vers, dráma és elbeszélés szerzőjeként ismerik, de népszerű rajzolóként és grafikusként is számon tartják. Műveiben, amelyek eddig nagyrészt elkerülték a kutatók figyelmét, a fonológiai és morfológiai elemeire tagolt nyelvi jelek olyan kísérleti jellegű kép-szöveg kollázsokká olvadnak egybe más képszerű és grafikus elemekkel, amelyek újradefiniálják e jelek közötti bi- és multimediális kapcsolatokat, folyamatos kihívások elé állítva ily módon az irodalom recepciójának megszokott módozatait. A hagyományos könyv formában megjelenő műveinek többségét a szerző a hangjáték, a videóanimáció, a performance jellegű felolvasás vagy filmbemutató mediális univerzumába is átülteti. Falkner munkái megjelennek továbbá kiállításokon, amelyek egybekel mellett az irodalomnak a fizikai és virtuális térben való kiállíthatóságát is tematizálják.

A germanisztikai kutatás egyik vele kapcsolatos ritka megnyilvánulása Falknert a szürrealizmus híres anagrammaművésze, Unica Zürn örököseként említi (vö. NINDL 2010, 43). Műveinek egy másik közös jellemzője, hogy azokat általában a kísérleti művészettel rokonítják; itt mindenekelőtt az 1960-ban alapított L'Ouvroir de Littérature Potentielle-nek, rövidítve Oulipónak nevezett irodalmi csoportosulással, illetve a Wiener Gruppéval való szoros kapcsolata említhető. Az Oulipo-csoport *Második manifestuma* szerint

[e]zekben a művekben az alkotói folyamat [...] legfőképpen az irodalom formai aspektusait érinti: idetartoznak a formai kényszerek, az alfabetikus, a magán- és mássalhangzókkal, a fonetikai, grafikai, prozódiai, rímes, ritmikai és numerikus elemekkel kapcsolatos programok és struktúrák. (BOEHNCHE-KUHNE 1993, 23–24, a ford. – S. L.)¹

¹ „In diesen Werken betrifft die schöpferische Leistung [...] hauptsächlich alle formalen Aspekte der Literatur: Formzwänge, alphabetische, konsonantische, vokalische, syllabische, phonetische, graphische, prosodische, rimische, rhythmische und numerische Programme und Strukturen.”

Jelen tanulmány célja annak vizsgálata, hogy milyen szerepet játszanak a fent említett aspektusok a *Populäre Panoramen I* című irodalmi műben, amely tulajdonképpen egy nagymértékben önreflexív esztétikai eljárás és szigorú paraméterek közé kényszerített művészi elgondolás eredménye. Néhány példa segítségével annak igyekszik utánajárni, hogy miben áll Falkner szó-kép kombinációinak innovatív, valamint a tradicionális könyv médiumával és az epikai elbeszélés módozataival kísérletező eljárások gyakran szubverzív jellege. Ehhez azonban mindenképp egy általánosabb és rendszerszerű paradigmára van szükség arra vonatkozóan, hogy egyáltalán mit tekinthetünk „kísérletnek”.

A „kísérleti” kritériumai²

A „kísérleti” elsősorban valamilyen újra, még ki nem próbáltra törekszik, hogy egy tudatosan megtervezett provokatív gesztus általi hatásként meglepetést váltson ki a befogadóban. Az új természetesen nem zárja ki a régi, a hagyományos jelenlétét – legyen az akár az irodalmi, a műnimmel kapcsolatos vagy képzőművészeti tradíció –, ami ebben ritkábban explicit, gyakrabban inkább implicit, mint elutasított, megtagadott vagy elidegenített módon van jelen. Ebből vezethető le a „kísérleti” második jellemzője, amelyet Christoph Kleinschmidt „viszonyuló meghatározottságnak” („relationale Verfasstheit”; KLEINSCHMIDT 2017) nevez, és egy normatív irodalomfogalomtól való egyfajta függőségként értelmez. Arra is utal, hogy a „kísérletinek” egy univerzális fogalma, amelyet a „minden műalkotás egy kísérlet” („Jedes Kunstwerk ist ein Experiment”; MENKE 2013, 82) elvéből vezetnénk le, nem lenne alkalmas arra, hogy kifejezze „a szövegek radikalitásának fokozati különbségeit” („Unterschiede in der Radikalität von Texten”; KLEINSCHMIDT 2017).

Ebben a tekintetben Brigitta Falkner művei egy átfogó és sokarcú kutatási területet nyitnak meg az elemzés számára, mivel azokban nem csupán az irodalom fogalma, hanem többek között a hagyományos képregény- és hangjátékfogalom vagy az írás és kép viszonyának számos aspektusa is radikális, és nemritkán szubverzív módon kérdőjeleződik meg. Ebből fakadóan művészi kísérletei alkalmasak arra, hogy megvizsgáljuk a „kísérleti” szűk értelemben vett fogalmát. Ez a fogalom – így Kleinschmidt összegzése – „formai szempontból [...] a nyelvvel, az írásjelekkel mint materialitással, a művészi feldolgozás technikáival és eszközeivel kapcsolatos kísérletezésekre, valamint a művészeti alkotások médiumaival és a

² Az itt bemutatott paradigma alapjául a 2017-es Kleinschmidt-kötet bevezetője szolgál. A kutatás aktuális állásához lásd ugyanitt a 2. fejezetet. Mivel a kötet megjelenés alatt áll, kénytelen vagyok az oldalszámok megadásától eltekinteni.

művészi megformálás módjaival kapcsolatos kísérletekre” (KLEINSCHMIDT 2017) vonatkozik.

Ebben a megközelítésben Falkner irodalmi és vizuális művei magas fokú ön-reflexivitást mutatnak, ami egyben a „kísérleti” harmadik fontos összetevője. Ugyanakkor, ha a „kísérleti” negyedik elemét is megvizsgáljuk, az író esetében nem beszélhetünk kifejezett és explicit manifesztum jellegű irodalomról. A program- és kiáltványszerű írás Falkner esetében inkább indirekt módon érhető tetten, amennyiben a „kísérletire” vonatkozó poetológiáját a művekben fellelhető számos metatextuális megnyilatkozás segítségével próbáljuk meg rekonstruálni.

Brigitta Falkner poetológiájáról

Falkner művészi eljárásainak paradox jellege abban áll, hogy az a végtelennek tűnő alkotói szabadság, amely kísérleteinek összművészeti (Gesamtkunstwerk) jellegéből, illetve az ezzel együtt járó határátlépések lehetőségeiből adódna, folyamatosan valamilyen szigorú formai, alkotási elvnek rendelődik alá.

Falkner univerzumának „experimentalitása” („Experimentalität”; GAMPER 2010, 12; GAMPER 2012, 26) egyrészt a különböző műnemek, műfajok és médiumok kombinációján, illetve azok szubverzív használatán alapszik. E művészi „mentalitásnak” („Mentalität”; GAMPER 2012, 26) a célja folyamatosan új „kísérleti cselekvési terek” („experimentelle Handlungsräume”; 26) feltárása a művészet – és ezen belül a kísérleti irodalom – számára. Egy további paradox vonás, hogy ezek az eljárások, valamint az ezek eredményeként kialakuló formák több olyan kritériumnak is ellentmondani látszanak, amelyeket a jelen diskurzusa a kortárs kísérleti művészet fő ágának jellemzőjeként ír le. Ugyanakkor számos olyan más kritérium, illetve aspektus említhető, amelyet Falkner a saját kísérleti önkifejezési módja alapjául tesz meg. Falkner nem él a sztochaisztikus és bizonytalan, nyílt kimenetelű alkotási módszerekkel, a véletlenszerű, az automatikus és az aleatorikus, illetve a kizárólag a nyelv materialítására építő, jelentésnélküliséget generáló eljárasmódok nála nem játszanak kiemelkedő szerepet. Műveinek digitális formátumai sem mondhatók „modernnek”, amennyiben azokat a digitális irodalom esztétikai által kidolgozott olyan szempontok szerint értékeljük, mint a kollektív szerzőség, az algoritmikus vagy számítógép által generált írás, illetve az interaktivitás. Ellenben megállapítható, hogy a „műfajparódia” („Genreparodie”; KREUZER 2012, 7), a „művészeti formák [multimediális] vegyítése vagy akár hibridizálása” („Vermischung oder auch Hybridisierung der Kunstformen”; KREUZER 2012, 8), de mindenképp a szigorúan „definiált feltételek” („definierten Voraussetzungen”; GAMPER 2010, 11; GAMPER 2012, 24), a „változók leszűkítése” („Begrenzung der [...] Variablen”; GAMPER 2012, 35) és a „kontrollált kivitelezés” („kontrollierter Ablauf”; GAMPER 2012, 35) mentén történő alkotás egyedi módon bizonyítja az

eredetileg természettudományos kísérleti módszerek irodalmi alkalmazhatóságát és hatásosságát. A „kísérlet” fogalmával párhuzamosan Falkner esetében „játékról” is beszélhetnénk – a szó Eugen Gomringer-i értelmében –, amennyiben megállapítjuk, hogy a művek ékes példái annak, hogy „egy behatárolt számú szabály elvileg végtelen számú lépést” (ZELLER 2012, 16) tesz lehetővé.

Alkotásainak digitális változatai a performativitást és a processzualitást helyezik előtérbe azáltal, hogy megvalósítják a nyomtatott szöveg és kép „szenzoriális kiterjesztését” („sensorielle Erweiterung”; HEIBACH 2012, 408). Az így létrejövő „szenzuális komplementaritás” („sensuelle Komplementarität”; HEIBACH 2012, 411) új, szokatlan recepciós módok kipróbálását teszi lehetővé. Ez a művészi gesztus következetesen kiegészül azzal a törekvéssel, hogy az ikonikus, a hang- vagy az írásjelből mint kísérleti tárgyból a jelentés vagy az értelem ellen ható kontextusokban is többszörös jelentést préseljen ki azáltal, hogy gyakran organikus rendbe kapcsol össze egymáshoz nem illő vagy látszólag összeegyeztethetetlen elemeket.³

Ezek az alkotóelvek képezik Falkner alapvető poetológiai koncepcióját, amelyekre a szerző egyébként műveiben is számos alkalommal reflektál. Így saját poézisét egyik videóanimációjában „módszeres költészetnek” („methodische Dichtung”; <https://vimeo.com/53028582>) nevezi, olyan értelemben, hogy annak alapjául egy egyértelműen meghatározott elveken alapuló szabálypoétika (Regel-poetik) szolgál. Alkotásainak kreatív feszültsége abból az ellentmondásból adódik, hogy ezek a képződmények – mindenekelőtt a felkínált szubjektív érzékelési

³ Ez alapján Renate Kühn általános megállapítása a kísérleti irodalomnak az értelemhez, illetve a jelentéshez való viszonyára vonatkozóan az anagrammaművész, Brigitta Falkner esetére is különösen érvényes: „A modernség irodalmára tudvalevően nem jellemző, hogy általában lemondana az értelemről; csupán azon tradicionális felfogás ellen irányul, amely egy, az alkotói folyamatot megelőzően meglévő értelemről indul ki [...]. Az, ami egyébként oly nehezen bizonyítható, mégpedig hogy a nyelvi értelem- és jelentéskonstruálás lényegében processzuális folyamat, az anagramma esetében magában az eljárásban implicit módon érhető tetten. E tekintetben ugyan egy különleges esetről van szó, viszont ez a különleges eset irodalomtudományos szempontból rendkívüli jelentőséggel bír, mivel az értelem- és jelentéskonstruálás itt úgyszólván *à l'état* tisztán tanulmányozható. A szerzőre vonatkoztatva ez azt jelenti, hogy ő sem rendelkezik többé a jelentéssel, többé ő sem egy *capitaliste du sens*, hanem magának is olvasóvá kell válnia, akinek az olvasata csak egy a sok lehetséges olvasat közül.” (Ford. S. L.) – „Die Literatur der Moderne basiert ja bekanntlich keineswegs auf einem generellen Sinn-Verzicht, sondern wendet sich lediglich gegen die traditionelle Vorstellung eines dem Schaffensvorgang präexistierenden Sinns [...]. Was sich sonst häufig so schlecht beweisen läßt, daß nämlich die sprachliche Sinn- und Bedeutungskonstituierung wesentlich prozeßhaft ist, ist beim Anagramm im Verfahren selbst impliziert. Insofern stellt es zwar einen Sonderfall dar, doch dieser Sonderfall ist literaturwissenschaftlich außerordentlich relevant, da sich der Prozeß der Sinn- und Bedeutungskonstituierung hier gewissermaßen *à l'état pur* studieren läßt. Bezogen auf den Autor bedeutet das, dass er über den Sinn nicht mehr verfügt, nicht länger ein ‚capitaliste du sens’ ist, sondern selber zum Leser werden muß, dessen Lesart nur noch eine unter vielen möglichen Lesarten ist” (KÜHN 1994, 30–31).

perspektíváknak és az eltérő befogadói attitűdöknek köszönhetően – képlekeny és egyben „(el)illanó architektúráknak” („flüchtige Architekturen”; <https://vimeo.com/channels/46835/37646917>) bizonyulnak. Nem csupán az érzékelt tárgyak, hanem azok referenciája és jelentés-összefüggései is folyamatos metamorfózisban vannak. A módszerbeli restrikciók és az alkotói szabadság dichotómiájára utal annak a rajzokkal és képkollázsokkal tarkított palindromgyűjteménynek a címe is – *tobrevierSCHreiverbot* (1996) –, amelyben a különböző kódok és jelek mezeje a pajkos játékoság tiltott („Verbot”) zónája is egyben. E tézis hasonlóan paradox megfogalmazását találjuk a 2001-ben publikált *AU! Die methodische Schraube* [AU! A módszeres csavar] című lipogamma egyik mondatában is: „Dagmar nyelvi kelléktára: éber & önjáró” („Dagmars Sprachfundus: putzwach & autark”; FALKNER 2001, 92), amely megfogalmazás minden további nélkül vonatkoztatható a szerzőre is. Falkner szöveg-képeinek és kép-szövegeinek találékonysága és játékos könnyedsége tulajdonképpen egy külső maszk, amely mögött magas fokú koncentrációt és önfegyelmet feltételező művészi munka érhető tetten. Erre maga a szerző is utal: „Két óra kotlás: a / könyvoldalakká alakuló kényszer” („Zwo Stündchen brüten: die / zu Buchseiten werdende Not”; FALKNER 2004, 7).

Egy további fontos poetológiai elv a mediális határok eltörlése, valamint átlépése, ami itt elsősorban az írásjelek és a képi kódok területét érinti. Freud *Álomfejtésének* egyik, lent idézett mondatából kiindulva – illetve azt parafrázálva – Falkner kialakítja a saját írásképiséggel, illetve a kép írásjellegével („Schriftbildlichkeit” vs. „Bildschriftlichkeit”)⁴ kapcsolatos esztétikai princípiumait:

Az álomtartalom olyan, mint a képirás, amelynek jeleit egyenként kell lefordítani az álomgondolat nyelvére. Nyilván tévútra jutnánk, ha e jeleket jelvonatkozásuk helyett képértékük szerint akarnánk olvasni. Vegyük a következő képrejtvényt [...]. Könnyen minősíthetném zagyvaságnak ezt az összeállítást és alkatrészeit. [...] A rejtvény helyes megfejtése nyilván csak akkor sikerül, ha az egészszel és a részletekkel nem ilyen kritikusan állok szemben, hanem azon fázdozom, hogy minden képet olyan szótaggal vagy szóval helyettesítsek, amely valamilyen vonatkozása folytán képileg ábrázolható. Az így összeálló szavak már nem értelmetlenek, kijöhet belőlük akár a legartalmasabb, legszebb költői mondas. (FREUD 2003, 199.)⁵

Ezt az esztétikai eljárást Christiane Heibach nyomán „interszemiotitásnak” („Intersemiotizität”; HEIBACH 2004, 16) is nevezhetjük. Az elsősorban az intermedialitás fogalmának konkurensaként, korrektív céllal alkotott fogalom olyan jelen-

⁴ A „Schriftbildlichkeit” fogalmához és koncepciójához vö. KRÄMER 2006a és KRÄMER 2006b.

⁵ Vö. <https://vimeo.com/34946545>; Falkner (1992, 6). Lásd még: 1. sz. melléklet.

ségekre vonatkozik, amelyek során bizonyos kódok más kódok funkcióit veszik át, aminek következtében gyakorlatilag egy úgynevezett „kódösszeolvadás” („Code-Verschmelzung”; uo.) valósul meg.

Kísérleti eljárások a *Populäre Panoramen I* című kötetben

A *Populäre Panoramen I*⁶ nemcsak olvasmányként, hanem elsősorban vizuális élményként az érzéki percepciót, illetve recepciót célozza meg. A mű – bár nem a szó politikai-szociális értelmében, mégis – nagymértékben megfelel a Gisela Dischner által felállított kritériumnak, miszerint „a kísérleti művészet alapvető funkciója abban áll, hogy szétfeszítse az egysíkú gondolkodási és nyelvi formákat, és megmutassa a konkrét valóság többdimenziós voltát”. („Die Hauptfunktion experimenteller Kunst besteht darin, eindimensionale Denk- und Sprachformen aufzusprengen und die Vieldimensionalität konkreter Wirklichkeit zu zeigen”; DISCHNER 1970, 38.)

Annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy a *Populäre Panoramen I* történetének (*histoire*) síkján milyen mértékben lehet „konkrét valóságról” beszélni, az alábbi tényezők miatt meglehetősen nehéznek bizonyul: az ábrázolás komplex jellege, az énelbeszélő által felvett szerepek rugalmassága és nem utolsósorban a figurák és a tárgyak szüntelen metamorfózisa, a látványélmény dinamikussága, ami azoknak a változó nézőpontoknak és perspektíváknak köszönhető, amelyekből az elbeszélő a panoráma jellegű miniatűr jelenetekben azokat láttatja. Így egy banális vonatút története olyan optikai kísérletezésként jelenik meg (a videóverzióban ez akusztikaival is kiegészül), ami nem kizárólag az említett módon rögzített benyomásokat vetíti elénk, hanem mindenekelőtt a megfigyelés és az észlelés, a láttatás és a szem elé vetés *a priori* feltételeit tematizálja, valamint elemzi. A kezdetben csupán a képzelet síkján lefolytatott kísérlet – „Feltételezve, hogy fokozatosan töpörödnék” („Angenommen, ich würde allmählich schrumpfen”; PP, 8) –, valamint egy légy alakjába való belebújás később a vonatfülke valóságában is folytatódik, ami különösen a sajátos érzékelési kontextusnak – a szöveget idézve: az új „episztemológiai referenciakeretnek” („epistemologischer Referenzrahmen”; PP, 20) – köszönhető. A(z) (ön)megfigyelés vagy az azt látszólag ellehetetlenítő közegekben, vagy a két állapot közötti átmenet pillanatában valósul meg. Így a statikus elbeszélő én („ich sitze”) önmagát egy „fokozatosan” („allmählich”; PP, 8), „feltartóztatathatatlanul” („unaufhaltsam”; uo.) és „folytonosan” („fortwährend”; PP, 12) töpörödő légy álomszerű állapotában tapasztalja meg.

⁶ A szöveget – FALKNER 2010 – eredeti nyelven idézem (PP, oldalszám); a magyar fordítás, hasonlóan a többi német nyelvű idézethez, a tanulmány szerzőjétől származik.

A fikció szintjén a fenti mozgáshoz a hol állomásozó, hol a csiga- vagy lépés-tempóban haladó vonat képe szolgáltatja az analógiát,⁷ különösen az olyan stádiumokban, amikor a szerelvény egy sötét alagútban való várakozást követően kigördül a „vakítóan ragyogó fényre” („gleißend helle Licht”; PP, 154), ezáltal a napsütötte panoráma irritációként vetül a nézők szeme elé. Hibrid jellegű optikai élményeket generál egyrészt a képzeletbeli légy „kitinlencseszeme” („Linse-naugen”; PP, 16), amely a „fényelhajlás” miatt („Lichtbeugung”; uo.) csupán egy „árnyékszerű” („schemenhafte”; uo.) látást tesz lehetővé, másrészt a füle „alkony-szerű félhomálya” („das schummrige Halbdunkel”; PP, 40) vagy az elbeszélővel együtt utazó férfi cigarettájának „füstfelhőcskéje” („Rauchwölkchen”; PP, 42) is. Fontos megjegyezni, hogy hasonló élményekben van része a nem fikcionális olvasónak is, amikor a képek nyújtotta látványt próbálja elemezni. Az érzékelési viszonyok felforgatása az akusztikai kódokat szintén érinti, mind az elképzelt légy létsíkján, mind a történet szereplőinek szokásos érzékelési síkján. Miközben a „normál beszédhang” („der normale Sprechton”; PP, 24) a „frekvenciaeltolódásnak” („Frequenzverschiebung”; PP, 22) köszönhetően már nem hallható, illetve a „mozdonyfüty” (das „Pfeifen einer Lok”; PP, 24) „egy légy [jámbor] zsongása-ként” (das harmlose „Brummen einer Fliege”; PP, 26) hallatszik, a légy számára a levegő molekuláinak mozgása „dübörgésként” („Dröhnen”; PP, 28) jelenik meg. A homodiegetikus énelbeszélő a külvilág zajait irritációként éli meg, legyen az egy „éles füty” („schriller Pfeifton”; PP, 80), „a kanyarokban” megcsikorduló „kerekek” („in den Kurven” quietschenden „Räder”; PP, 106) vagy a „rendező pályaudvar zaja” („Rangiergeräusche”; PP, 176), a „darabokra törő műanyag hangja” („Geräusch von splitterndem Plastik”; PP, 188), a sörösdoboz „fémszerű recsegése” („das metallische Knacken”; PP, 226), a „kislányok rikoltozása” (die „kreischenden Mädchen”; PP, 168), a délszaki pályamunkások „hangos ordibálása” (das „laute Geplärr”; PP, 201) vagy egy rádióból „böög” („plärrende”; PP, 214) és csak „szabálytalan” („regellosen”; PP, 216) testmozgásokra serkentő zene.

A percepció és recepció környezeti tényezők e vázlatos leírása után szükséges megvizsgálni, hogy azok milyen hatással vannak a mű szöveg-, képi és akusztikai síkjára. Itt különösen az érdemel figyelmet, hogy Falkner milyen diszkurzív módszereket használ annak érdekében, hogy kísérleti jelleggel megalkosson egy sokdimenziós élményteret, és ezzel párhuzamosan folyamatosan tudatosítsa a befogadóban e képződmény illuzórikus és megkonstruált jellegét.

Ebben az összefüggésben a következő szempontokat szükséges megvizsgálni:

(a) a szöveg síkján az intertextualitás formáit, illetve számos szövegrész magas fokú önreflexivitását;

⁷ „Wie eine Schnecke kriecht der Zug dahin” („mint egy csiga, úgy mászik tovább a vonat”; PP, 72); „Jetzt fährt der Zug im Schrittempo” („Most lépésben halad a vonat”; PP, 108).

(b) a kép síkján az interpiktorialitást, emellett egy behatárolt létszámú képi elem ismétlésének és rekombinációjának kontextualizáló technikáját, valamint a tükrözés motívumát, amely összekötő kapocsként funkcionál a textuális síkkal;

(c) a videóváltozat akusztikai és hangzássíkján⁸ egy szándékosan monoton és ugyanakkor „feltartóztathatatlanul” („unaufhaltsam”; PP, 8) áramló narrátori hang performativitását, amely a megszokott tempótól és duktustól eltérő recepciós módot kényszerít a befogadóra.

A *Populäre Panoramen I* című művet elsődleges olvasata szerint utazási naplónak lehetne tekinteni, amelynek alapját különböző jellegű megfigyelések, érzékelések rögzítése és reflexiója képezi. Ennek során az elbeszélő több diskurzust komponál egybe, amelyek elsősorban a fizika és a matematika (fényelhajlás, felületi feszültség, faktor, négyzetgyök, szintetikus rost, elektronok), valamint a biológia és az anatómia (meleg vérűek, édesvízi polipok, azúrlepke, perisztaltika, szemhéjmozgás, szemek, ádámcsutka, cső, az arc izmainak latin megnevezései) területéről származnak. Ezek kiegészülnek további diskurzív elemekkel az episztemológia (Platón, Szent Ágoston), a gazdaságtan (Gossen törvényei; John Stuart Mill), a zeneesztétika és a pszichofizika területéről, ezenkívül (fikciós) utleírásokkal, amelyek egy meg nem nevezett svéd sarkkutatótól származnak. Végül több explicit utalást találunk vizuális médiumokra is, így például a *The Incredible Shrinking Man* című filmre, két képregényfigurára, Tintinre és Milura, valamint a *Duckburg* [Kacsaháza] és más Disney-rajzfilm egyes figuráira. Kiemelendő, hogy sugallt objektivitásuk ellenére ezek a diskurzusok inkább csak egy esztétikai és poétikai játék kiindulópontját képezik. Ezt támasztja alá a leírások nemritkán (ön) ironikus mellékhangja, a kiragadott diskurzusok szituatív-asszociatív megidézése és összekapcsolása, ami tudatosan irányított elidegenítő effektusoknak rendelődik alá. A külsőleg érzékelt valóság általában „álcaként” („Tarnding”; PP, 162) jelenik meg, amelyen az olvasónak át kell látnia ahhoz, hogy képes legyen behatolni a folyamatok mélyebb rétegeibe.

(a) A pislogó, hunyorgó, összeszorított, félig zárt vagy tágra nyílt szemek, amelyekkel a figurák a körülöttük levő világot érzékelik, valamint a perspektíva folyamatos eltolódása olyan recepciós kontextusokat generálnak, amelyek az énelbeszélő számára lehetővé teszik a külvilág kísérleti, a megszokottól eltérő megragadását, miközben mindvégig tudatában marad annak, hogy minden esetben egy-egy optikai illúzióval áll szemben. Ezt példázza szimbolikusan az elbeszélő egyik férfi útítársának az a hamis megállapítása, miszerint „indulunk” („Wir fahren”; PP, 180), miközben valójában a szemben levő vágányon levő vonat lendül mozgásba. Az ilyenfajta érzéki csalódások látványosabb példái a „gyengén megvilágított alagút” („schwach erleuchteter Tunnel”; PP, 140) falán előtűnő tükröké-

⁸ Lásd <https://vimeo.com/34965899>. E szempont vizsgálatától, amely további tanulmányok tárgyát képezi majd, itt el kell tekintenünk.

pek és árnyak, illetve egy, „a szürke égbolton élesen kirajzolódó dolog” („vor dem grauen Himmel sich unscharf abzeichnendes Ding”; PP, 56). Maga a szöveg is explicit módon tematizálja a „távolság illúziójának” („Illusion der Ferne”; PP, 58) tudatát, ami „durva tévedésekhez és hamis becslésekhez” („grobe Fehleinschätzungen”; uo.) vezethet. Az én olyan „alig érzékelhető” („kaum wahrnehmbare”; PP, 90) mozgásokat és folyamatokat is észlel, amelyek „nem lennének szemmel láthatók” („mit dem Auge nicht zu erfassen”; PP, 90). Hasonló önreflexív mozzanat a bűvész- és kártyamutatványokra való utalás is, mivel az elbeszélő szerint ezek csupán azt igazolják, hogy „a szemünk mindig valamivel lassúbb, mint a kéz” („unser Auge immer etwas langsamer ist als die Hand”; PP, 96), továbbá azt, hogy „a szavak és a mimika nem azt tükrözik, amit az előadó keze tesz” („Worte und Mimik nicht dem entsprechen, was die Hände des Vorführenden tun”; PP, 98). Ez az érzékelés megbízhatóságára vonatkozó szkepszis, amely a látottak és olvasottak alapján a *Populäre Panoramen I* olvasóját is hatalmába kerítheti, tovább mélyül a percepció végtelen szétforgácsolódásának motívuma mentén. Ez abban a jelenetben érhető tetten, amelyben a megfigyelés megfigyelésének a megfigyelése valósul meg: az elbeszélő én a „szeme sarkából” („aus dem Augenwinkel”; PP, 216) kémleli a hölgy útítársát, miközben utóbbi azt a férfit figyeli, aki a fülke ablakát mintegy tükörként használva önmagát nézegeti.

A perspektívaeltolódással való kísérletezésnek egy további példája figyelhető meg abban a szituációban, amikor az elbeszélő kétszeresen is beleképzei magát a házilég érzékelésébe, ami a vizuális érzékelés dialektikus szerkezetét példázza. Miközben első alkalommal – az elképzelt légy kitenlencseszemeinek köszönhetően – a tárgyak azonosítása és felismerése kizárólag „közeli szemlélés” („näheren Betrachtung”; PP, 18) esetében valósulhat meg, addig a fülkében zümmögő légy – ezúttal összetett, facettás szemeinek köszönhetően – képes a „napfényben fürdő fülkepanoráma” („sonnendurchflutete Abteil-Panorama”; PP, 92) totális érzékelésére, akárcsak a mozgások „lassított felvételként” („Zeitlupe”; uo.) történő megragadására. Hasonló összezavarási játék jellemzi a könyv jobb oldalait elfoglaló képeket is, amelyeken az olvasónak/nézőnek egyszerre több perspektívával és a hétköznapi érzékelés számára torznak tűnő optikai dimenziókkal kell szembesülnie (vö. 2. és 3. sz. melléklet). A szöveg lineáris mozgása, amely a videóban kiegészül a Falkner által alkalmazott sajátos beszédtempóval, a jobb oldali képek szintetikus percepciója ellenében működik, szinte kiiktatja azok szemmel való bebarangolásának lehetőségét. Nem csupán a légynek, hanem az olvasásnak a mozgása is „olyan mozgás, amely önmagára utal” („eine Bewegung, die auf sich selbst verweist”; PP, 52). Ez a reflexivitás kiegészül további nyelvi játékokkal, szókitekerésekkel és metanyelvi szövegrészekkel.⁹

⁹ „...eine Fliege über seinem Kopf kreist – eine Bewegung, die auf sich selbst verweist, wie der Name dieser Tierchen, die fliegen und auch so heißen” („egy légy köröz a feje felett – ez egy olyan

Az elmosódottság, a közeli és távoli, a pontszerű részlet és a nagytotál jellegű panoráma összefolyása, a „távolságok összezsugorodása” („Zusammenschrumpfen der Distanzen”; PP, 50) és a „tér kiterjedése” („Erweiterung des Raumes”; uo.) nem kizárólag a vizuális élményre jellemző, hanem ugyanolyan mértékben érinti az akusztikai jelenségeket is. Az ellentétes momentumok ilyenfajta dialektikus vagy paradox egységét legékeesebben az elbeszélőnek az az elmélkedése példázza, amely olyan „hullámhegyekről és hullámvölgyekről” („Wellenberge und Wellentäler”; PP, 154) szól, amelyek „egymást folyamatosan semlegesítik” („einander fortgesetzt neutralisieren”; uo.). A „vonat néma csikorgásába” (das „stumme Quietschen des Zuges”; uo.) a vidéki tájban „egy ellentétes rezgésű csikorgás keveredik” („von einem gegenläufig schwingenden Quietschen überlagert”; uo.). Így az érzékelt jelenségek hálózata egymás „száznyolcvan fokos fáziseltolódású kópiáiból” („um hundertachtzig Grad phasenverschobenen Kopien”; uo.) áll össze.

(b) A képi síkon tipikus kísérleti eljárás, hogy Falkner behatárolt, szűk létszámú élőlénnel, formával, részlettel vagy tárggyal dolgozik, amelyek iteratív jelleggel ismétlődnek és kerülnek új kontextusokba a történet folyamán.

Az ismétlés e folyamatában ezeknek az elemeknek a láttatása különböző szemzőgekből és eltérő képkivágásokban (a szuperplántól a nagytotál) történik, továbbá a szövegreferencia, illetve a változó optikai elrendezés következtében más és más, sokszor egymással oximoronszerű viszonyban álló elemmel kerülnek egyazon asszociációs térbe. A referenciakeret ily módon megvalósuló dinamizálásának eredményeképpen egy metonimikus lánc jön létre, amennyiben gyakran teljesen különemű dolgok kapcsolódnak össze az asszociatív-szemantikai síkon. A kontextusfüggőségnek, valamint a szemantikai jelentéstérnek – a folyamatos átmenetben levő perspektívák következtében kialakuló – állandó metamorfózisa azt a célt szolgálja, hogy kidomborítsa az érzékelés szubjektív jellegét. A képi elemek ismétlődése ugyanakkor olyan narratív struktúrát alapoz meg, amely egy egységes vagy legalábbis áttekinthető tektonikai szerkezetet kölcsönöz az elbeszélésnek. Jakob F. Dittmar a képregénnyel kapcsolatban megjegyzi, hogy egy bizonyos panel izolált képi és írásbeli elemeinek jelentéstartalma csak visszatekintve, az egész panelsort átlátva és az ismétlődéseket összefüggésükben értékelve ismerhető fel megfelelő mértékben (DITTMAR 2008, 45). Jurij Lotman is hangsúlyozza: az ismétlések „leleplezik az identikusát az ellentétesben és az eltérőt a hasonlóban”.

mozgás, ami saját magára utal vissza, akárcsak ezeknek az állatkáknak a neve, amelyek repülnek [»fliegen«], és úgy is hívják őket [»Fliege«]; PP, 52); „in Entenhausen, wo auffällig mehr Hunde als Enten hausen” („Kacsaházán, ahol feltűnően több kutya házal, mint macska”; PP, 204). További példa, amikor az énelbeszélő az út szélén virító virágok („Blumen”) láttán azt kérdi magától, „tulajdonképpen miért nevezik a visszafogottság és a tapintat hiányát kendőzetlennek [»unverblümt«]” („warum eigentlich ein Mangel an Zurückhaltung und Feingefühl als unverblümt bezeichnet werde”; PP, 236).

Ugyanakkor „minden egyes ismétlődő szövegrész jelentése teljesen más lesz ahhoz képest, mint ami azok izolált értelmezésekor adódna” (LOTMAN 1972, 273).

Falkner művében erre a piros pöttyöket/pontokat említhetjük példaként, amelyek nemcsak molekulákat vagy egy játékkártya mintázatát jelölhetik, hanem egy koktélnyőcske dekorációiként, de ruhamintázatként vagy akár az énelbeszélő homlokán kidudorodó pukliként is megjelenhetnek (lásd 4. sz. melléklet). Egy hasonlóan többértelmű optikai szimbólum a vízcsepp is, amely mind a légy testét beburkoló réteggént, mind lencseként vagy a férfi utas orrlyukából elcseppenő váladékként, ezenkívül lufiként és tükörfelületű gömbként vagy ablakként is megjelenhet. A fülkében zajló beszélgetés során elejtett banális közhely, miszerint az idegen országokban való utazás során „kitágul [...] az ember horizontja” (man „erweitere [...] seinen Horizont”; PP, 44), a leírt vizuális kontextusban az elbeszélés további fontos önreflexív momentumaként értelmezhető.

Összegezve megállapítható, hogy Brigitta Falkner esetében a „kísérleti” a különféle jelrendszerek és kódok összeolvasztását, ezáltal pedig egy olyan többdimenziós és multimediális „érzékelési tér” („Wahrnehmungsraum”; REITZER-STRAUB 2016, 10) megalkotását jelenti, amelynek célja minél több érzékszerv szinesztetikus „stimulációja” („stimulation”; HEIBACH 2004, 15). Ezzel egy időben ezek az audiovizuális „érzékelési módozatok” („wahrnehmungsmodalitäten”; 20) folyamatosan módosulnak és átalakulnak a különböző elidegenítési stratégiák során.

A terjengős mondatok a vonat monoton tempóját, valamint a „lassított felvételként kitágított” („zeitlupenhaft gedehnten”; PP, 94) pillanatok végtelenségét hivatottak utánozni. Maga az írás(kép) is mozgásba lendül, mivel a nyomtatott szöveg legtöbbször csupán a bal oldal (*verso*) töredékét foglalja el, gyors továbblapozásra sarkallva az olvasót. Ezzel párhuzamosan az irodalmi szövegbe integrált miniaturizált képek, diorámák, panorámák, triptichonok és diptichonok tovább szegmentálják a szövegfolyamot, mivel az említett ikonikus elemek szét-tartó multiperspektivitása és paradox-szürreális optikája analógiák felfedezésére készíti az olvasót az olvasott szavak és a látott képek, tárgyak, kompozíciók között. Az elbeszélés performatív jellege, a külvilág tárgyainak és a látószögeknek az állandó metamorfózisa, a folyamatok processzualitása és dinamikussága egyben a levésben, alakulásban levő „művészeti folyamatot magát [helyezi] a középpontba” (21). Ezáltal Falkner *Populäre Panoramen I* című művében maga a könyv mint médium is a kísérletezés tárgyává válik, olyan „kiinduló anyaggá”, „amelyből a szerző kép-szöveg kompozíciói elindulnak más dimenziók és médiumok felé” (REITZER-STRAUB 2016, 11). Így egy olyan „nyelvi tér” jelenítődik meg, „amely egészen a képszerűig képes kitágulni” (11).

Bibliográfia

- BOEHNCKE, Heiner–KUHN, Bernd (1993), *Anstiftung zur Poesie. Oulipo – Theorie und Praxis der Werkstatt für potentielle Literatur*, Bremen, Manholt.
- DISCHNER, Gisela (1970), *Konkrete dichtung und revolution*, in Heinz Ludwig ARNOLD (Hg.), *Konkrete Poesie I*, München [= text + kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 25], 37–41.
- DITTMAR, Jakob F. (2008), *Comic-Analyse*, Konstanz, UVK.
- FALKNER, Brigitta (1992), *das langs (ise) ver d (gel) der st(r)*, in Brigitta FALKNER, *ABC – Anagramme Bildtexte Comics*, Wien.
- FALKNER, Brigitta (2001), *AU! Die methodische Schraube*, in Brigitta FALKNER, *Fabula rasa oder Die methodische Schraube*, Klagenfurt/Wien, Ritter, 5–112.
- FALKNER, Brigitta (2004), *Bunte Tuben. Anagramm*, Basel–Weil am Rhein, Urs Engeler Editor.
- FALKNER, Brigitta (2010), *Populäre Panoramen I*, Wien, Klever.
- FREUD, Sigmund (2003), *Álomfejtés*, ford. Hollós István, Budapest, Helikon.
- GAMPER, Michael (2010), *Einleitung*, in Michael GAMPER (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen, Wallstein, 9–14.
- GAMPER, Michael (2012), »Experimentierkunst« – *Geschichte, Themen, Methoden, Theorien*, in Stefanie KREUZER (Hg.), *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld, Transcript, 19–47.
- HEIBACH, Christiane (2004), *ist die neue-medien-kunst wirklich neu? über das verhältnis von ideengeschichte und medien in ästhetischer theorie und praxis*, in Johannes AUER (szerk.), *\$wurm = (\$apfel>0) ? 1 : 0; experimentelle literatur und internet. memoscript für reinhard döhl*, Zürich–Stuttgart, Update.
- HEIBACH, Christiane (2012), *Vom Sinn der Sinnlichkeit. Multimediale Sprachexperimente*, in Stefanie KREUZER (Hg.), *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld, Transcript, 397–422.
- KLEINSCHMIDT, Christoph (2017), *Das Experimentelle der (Gegenwarts-)Literatur. Eine Einführung*, in Torsten HOFFMANN–Christoph KLEINSCHMIDT–Lehel SATA (Hg.): *Experimentelle Gegenwartsliteratur. Akten des XIII. IVG-Kongresses Shanghai 2015*, Frankfurt am Main, Peter Lang [megjelenés alatt].
- KRÄMER, Sybille (2006), *Die Schrift als Hybrid aus Sprache und Bild. Thesen über die Schriftbildlichkeit unter Berücksichtigung von Diagrammatik und Kartographie*, in Torsten HOFFMANN–Gabriele RIPPL (Hg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen, Wallstein, 79–92.
- KRÄMER, Sybille (2006), *Zur Sichtbarkeit der Schrift oder: Die Visualisierung des Unsichtbaren in der operativen Schrift. Zehn Thesen*, in Susanne STRÄTLING–Georg WITTE (Hg.), *Die Sichtbarkeit der Schrift*, München, Wilhelm Fink, 75–83.
- KREUZER, Stefanie (Hg.) (2012), *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*, Bielefeld, Transcript.
- KÜHN, Renate (1994), *Das Rosenbaertlein-Experiment. Studien zum Anagramm*, Bielefeld, Aisthesis.
- LOTMAN, Jurij M. (1972), *Die Struktur literarischer Texte*, München, Wilhelm Fink.

MENKE, Christoph (2013), *Die Kraft der Kunst*, Berlin, Suhrkamp.

NINDL, Sigrid (2010), *Wolf Haas und sein kriminalliterarisches Experiment*, Berlin, Erich Schmidt.

REITZER, Angelika–STRAUB, Wolfgang (2016), *Das Momentum des Schreibens. Zu Ausstellung und Katalog*, in Angelika REITZER–Wolfgang STRAUB (Hg.), *Bleistift, Heft & Laptop. 10 Positionen aktuellen Schreibens*, Salzburg–Wien, Jung und Jung, 9–11.

ZELLER, Christoph (2012), *Literarische Experimente. Theorie und Geschichte – eine Einleitung*, in Christoph ZELLER (Hg.), *Literarische Experimente: Medien, Kunst, Texte seit 1950*, Heidelberg, Winter [= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte, Bd. 296], 11–54.

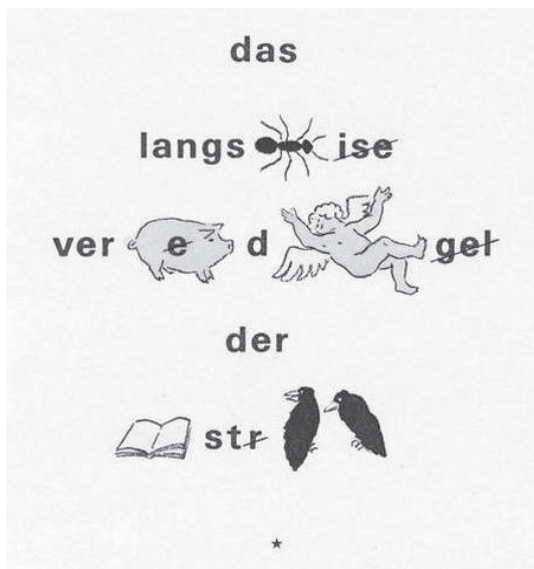
<https://vimeo.com/53028582>

<https://vimeo.com/channels/46835/37646917>

<https://vimeo.com/34946545>

<https://vimeo.com/34965899>

1. sz. melléklet



2. sz. melléklet

Törések és folytonosságok az érzékelésben; perspektívaváltás;
tükröz(őd)és és öntükröz(őd)és; közeli és távoli



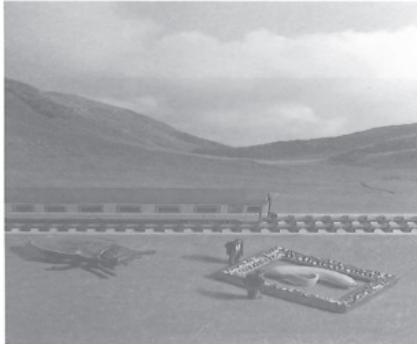
(PP, 11)



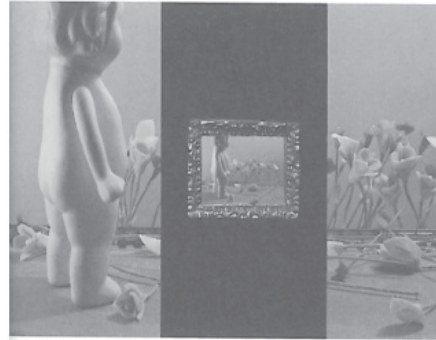
(PP, 15)

3. sz. melléklet

„Erst bei näherer Betrachtung das gelbe Ding am Boden als Banane identifizieren oder den Mann neben mir als den Mann von vorhin wieder erkennen, die Bemerkung über den epistemologischen Referenzrahmen indes schon nicht mehr verstehen...” (PP, 18) – „Amikor csak a közletről történő megfigyelés során tudom a földön fekvő sárga dolgot banánként beazonosítani, vagy a mellettem álló férfit az előbb látott férfiként felismerni, miközben az episztemológiai referenciakeretre tett utalást már nem is értem...” (ford. S. L.)



(PP, 19)

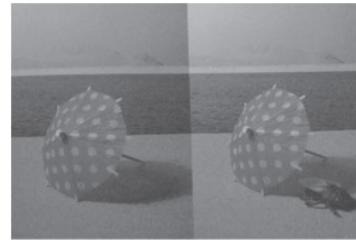


(PP, 237)

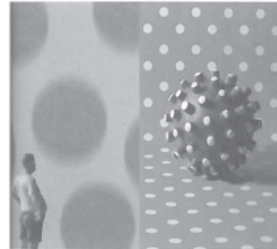
4. sz. melléklet

A piros pöttyök/pontok metonimikus lánc:

„und die roten Tupfen auf den weißen Kleidchen erzeugen hübsche Nachbilder auf meiner Netzhaut” (PP, 220) – „és a fehér ruhácskák piros pöttyei csinos utóképeket generálnak a retinámon” (ford. S. L.)



(PP, 193)



(PP, 223)



(PP, 141)

PROPSZT ESZTER

A reprezentáció határai Terézia Mora *A szörnyeteg* című regényében

Terézia Mora *A szörnyeteg* (MORA 2013, 2014) című regénye – az író nő más szövegeihez hasonlóan – határproblémákkal dolgozik, a fókusz ezúttal a reprezentáció¹ határai adják. Flora, akit *Az egyetlen ember a kontinensen* (MORA 2009, 2011) című Mora-regényben, a tervezett trilógia első darabjában ismert meg az olvasó, meghalt, öngyilkos lett, ezért férjének, Darius Koppnak újra kell alkotnia reprezentációját.

Flora halála után Darius tíz hónapra gyászba fagy, csak a „heves” (15) tavaszi olvadás mossa le róla az apátia jégváróját. Az olvadó hólé beszivárogozik a tetőn, és barátja, Juri, rábeszéli Dariust, hogy lakjon nála, míg helyre nem hozzák a lakást, hogy aztán Darius eladhassa azt. Juri nemcsak a lakásfelújítást szervezi meg, hanem nagy lendülettel nekilát Kopp reszocializációjának is. „Legfőbb ideje, kedvesem, hogy reintegrálódj” (21), mondja neki, s egyeztet számára egy állásinterjút. Az interjún Darius nem tudja körvonalazni saját magát (kompetenciáit, erősségeit), hazaútja pedig „vesszőfutás” (30), mintha minden az ő határait provokálná, mintha Juri az egész világgal összeesküdött volna, hogy feltörje barátja önmagába zártságát.² Az S-Bahn peronján néhány percig a magáénak hiszi a mellette álló férfi világgyűlöletet dühödtén, ám hasztalanul őrlő fogcsikorgatását, aztán a kocsi szkinhedek nézik ki maguknak, kihívó-támadó énekük elől úgy menekül, hogy kiszáll, el is téved. Dühéből és kétségbeeséséből egy pár látványa ragadja ki, egy nagyon magas nő és egy nagyon alacsony férfi – egy „[v]alódi törpe” (34) – képe, akik kéz a kézben haladnak felé. Darius könnyekig meghatódik, ám ahogy

¹ Reprezentáción (a jelentés mentalista elméleteihez kapcsolódva), mint ahogy az itt következőkből kitűnik, mentális koncepciót, relacionális, viszonyban megképződő jelentést értek. Meghatározó lesz tehát fejtegetéseimben az a feltevés, hogy a reprezentáció, mely – Jovchelovitch leírása szerint (JOVCHELOVITCH 1996, 121–135) – jelenlévő és jelen nem lévő között zajló mediációt és viszonyt artikulál. A határok problémakörét Terézia Mora korábbi műveiben lásd PROPSZT 2012, ebben olvasható az itt is alkalmazott jelentéseméleti rendszer részletes kifejtése.

² Vö.: „Az utóbbi időben túl sok időt töltöttem zárt térben” (29). A német eredeti belső terekről beszél: „Ich war in letzter Zeit zu viel in Innenräumen” (29).

„éhesen” (34) utánuk néz, egy plakát ötlik a szemébe (egy homokóra formájú cumisüveg emlékezteti a szülőképes korú nőket az idő múlására), amiről a halott Flora jut eszébe, és elvetélt terhességei. Darius keserű felháborodással veszi elő telefonját, hogy lefényképezze a reklámcég telefonszámát, és tiltakozzon, mire a „törpe” nekitámad, mert azt hiszi, őt és a párját fényképezi. Darius Kopp próbálna megmagyarázni a helyzetet a felbőszült férfinak, de aztán elveszti a kontrollt, és üt. Az őrszobán köt ki, ahonnan később kórházba szállítják, mert Kopp „úgy zokogott, hogy itt még ilyet nem láttak” (39). A feltörő érzelmek mutatják, hogy repedezik a dermedt gyász kérgé. Darius megpróbálja meggyőzni a doktornőt, aki depresszív krízist diagnosztizál, hogy érzékeli a határokat, és képes a tájékozódó viszonyulásra,³ hangsúlyozza, hogy dolga van, el kell temetnie Flora urnáját. Ettől kezdve Darius Kopp hagyja, hogy sodorja az ár, amely a sírás gátjának áttörésével nyer szabad folyást, útra kel, határozott terv nélkül, hogy találjon egy helyet, ahol Flora hamvait elhelyezheti. Útja, számos határon át, Csehországon, Szlovákián és Ausztrián keresztül Magyarországra, aztán az Adriához, majd Albániába, Bulgáriába, Törökországba, Grúziába, Örményországba és végül Görögországba vezet.

Az áramlat, amellyel Darius sodortatja magát, határfolyamnak is tekinthető: a szöveg olyan határjárást beszél el, melyben Darius Kopp az elfogadni nem akarás és a megérteni akarás mezsgyéjén egyensúlyozva próbál meg szembenézni a veszteséggel, próbálja újra megtalálni és elengedni Florát.⁴ A határjárás szándéka ebben az értelemben Flora „képének”, Darius identitását meghatározó tárgyrepresentációjának átdolgozása, mivel Flora a külső valóságban többé nem elérhető, véglegesen belső tárggyá kell válnia.

Darius határjárása intenzíven követhető, átélhető. Egy vízszintes vonal fut a könyv lapjain keresztül, elválasztva Kopp gyászának elbeszélését Flora feljegyzéseitől, melyeket Kopp útja folyamán olvas. Ez az olvasás menetébe való beavatkozás⁵ arra ösztönöz, hogy átjárókat keressünk a két szövegrész, pontosabban a két világ között, ez az igyekezet pedig Darius törekvését követi, imitálja, aki „átjárót” (157) keres Flora világához.

³ Vö.: „Ki innen, mondta Juri, ki kell mozdulnod, amíg még integrálható vagy. Integrálható! Bizonnyos szavaktól előnti az agyamat a vér. Azt mondtad, »integrálható«? Ettől eltekintve igaza volt. De amióta kivonszolt onnét, legszívesebben mindenkit agyonvernék. Pedig én békétűrő ember vagyok. Csak ezek itt nem tudják” (57).

⁴ A tanatológia problematikájában a következő művekre támaszkodom: KAST 1988 és POLCZ 2000.

⁵ Az olvasás folyamatát megakasztja ez a beavatkozás, legalábbis rövid időszakokra, ugyanakkor nem szabályozza azt, hiszen az olvasó szabadon választhat és válthat „fent” és „lent” között. A fejezetek számozása orientál ugyan, de az így meghatározott rend szerint haladva sem (önmagukban) zárt szövegegyeségeket olvasunk.

Flora feljegyzései mindazonáltal zárt világot alkotnak. Darius a nő laptopján találja meg őket, magyar nyelven, ami a becsapottság, megcsalatottság érzését kelti benne:

[...] a feleségem, aki végig úgy tett, mintha szakított volna a származásával, aki soha egy szót magyarul nem szólt, mindent, ami ebben a laptopban található, magyarul írt. Hogy mondhatja, hogy a múlt elmúlt, ha közben egész idő alatt titkos életet él ezzel a nyelvvel? Mintha végig viszonya lett volna. Az ilyen minek megy férjhez? (59.)

Flora a nyelv segítségével zárkózik el egy olyan környezetben, amely nem beszél az ő „nyelvét”, vagyis amellyel folyamatos kommunikációs konfliktusban, illetve – mint a feljegyzések egyre egyértelműbben mutatják – határkonfliktusban áll. A feljegyzések beszámolnak arról, hogy külföldi munkavállalóként és lakásbérelőként is előítéletek korlátaiba ütközik; tudósítanak munka- és partnerkapcsolatokról, melyekben Flora nem húzza meg határait, fizikailag és érzelmileg is hagyja kihasználni magát; elbeszéli, hogy Flora könnyen viktimizálódik, például hogy egy támadás, ami egy megállóban érte, mennyire súlyosan traumatizálta;⁶ szó esik Flora hiperérzékenységről, és arról, hogy mint úgynevezett „fokozottan érzékeny személy (highly sensitive person)” (228), az átlagnál erősebben és érzékenyebben reagál külső ingerekre, és hogy sokat szenved attól, hogy határai akadálytalanul átjárhatóak.⁷

Az írás Flora számára is jelenthetné az önismeret (illetve az önteremtés) egy lehetséges útját, jelenthetne közvetítést külső és belső között. A feljegyzések igen különböző szövegfajtákból állnak össze: Flora szenvedéseit, megaláztatásait, sérelmeit egyszer visszafogottan, szinte igénytelenül elbeszéli történetekben formálja meg, másszor asszociatívan áradó lírai töredékekben; szabad áramlást enged (legalábbis látszólag) az álmaiban felmerülő képeknek; megint másutt irodalmi fordításokban tükröződik, főként magyar szövegek fordításaiban; lemásolja különféle pszichofarmatikumok betegtájékoztatóit, és beilleszt a feljegyzésekbe pszichológiai tesztek is, jegyzeteli és kommentálja pszichológiai könyvek és életmód-tanácsadók megállapításait.

A szelfreprezentáció, mely ezekkel a feljegyzésekkel körvonalazódik, bizonytalan, a jelentésnélküliség kiszolgáltatottja. Flora nem tud jelentést adni saját ma-

⁶ Ezt az epizódot (és sok másikat is) elbeszélte az „előzményregény”, *Az egyetlen ember a kontinensen* is.

⁷ Vö.: „Azt álmodtam, buszmegállóban állok, valaki jön, megfogja a pinám.

Azt álmodtam, falnál állok, és mindenki jöhet és megfoghat, ahol csak akar.

Azt álmodtam, falnál állok, bárki jöhet és sípcsonton rúghat. Valami sportrendezvény. Öltönyösök és hajléktalanok nevetgélve várják, hogy sorra kerüljenek” (353).

gának, nem tudja felépíteni identitásának vázát. Mivel nem tud jelentést, értelmet adni annak, amit átél, a fájdalom fájdalom marad, a szenvedés pedig szenvedés, mivel nem jönnek létre értelemrendek, -struktúrák, a világ (külső és belső egyformán) megmarad kaotikusnak.⁸ Flora az életét hatalmába kerítő semmivel néz szembe, a feljegyzések vége felé egyre gyakrabban bukkan fel különböző alakjaiban a *semmi* szó, és szaporodnak a betűkből értelmes szavakká össze nem álló, gépirásgyakorlatokra emlékeztető bejegyzések (640, 655–656). A fiatal nő felismeri és elismeri, hogy nem képes kapcsolatot teremteni, illetve illeszkedést létrehozni külső és belső világa között:

Olyan ez, mint egy gyulladás. Rosszabb. Mint egy mindent elborító seb. Mintha az, ami a bensőm és a külvilág között közvetít – Mi?! A lelkem? – kisebesedett volna, nem tud továbbadni semmit, mert minden, ami megérinti, már csak fájdalmat okoz. Mintha nem lenne már bőröm egyáltalán. Mintha lenyúzták volna a bőrömet, olyan ez. (652.)⁹

„Bőrt”, egyfajta védelmező szövetet, amely lehetővé tenné a közvetítést a jelentésre sóvárgó belső és a jelentéseivel szemben közömbösnek megélt külső világ között, csak jelentésteremtő és -őrző kapcsolatokban „növeszthetne” Flora, hiszen a jelentés mindig kapcsolati jelentés, interperszonálisan, illetve interpszichikusan képződik meg. Ő azonban nem ismer effajta védelmet biztosító jelentésképző kapcsolatot: feljegyzéseivel azt az apjától, anyjától elhagyott, a rideg, elutasító nagymamánál élő, kiszolgáltatott kislányt teremti újra, aki valamikor volt, és akinek nem volt szerető másikja. Nemcsak elbeszéli azt a helyzetet, amelyben fájón vágyakozik anyja után, az után, hogy az vele legyen, és szeresse, és amelyben, miután belátja vágyakozásának hiábavalóságát, megpróbál saját maga „anyjává” válni, mielőbb felnőni, és döntéseket hozni saját élete felől: nemcsak felidézi a helyzetet, hanem ismétli is. Az őt kezelő doktornőkhöz és pszichológusnőkhöz való viszonyban anyjához való viszonyát éli újra, ezek szeretete éppoly kevésbé elérhető számára, mint annak idején anyjáé volt; de átsejlik ezeken az asszonyokon

⁸ Flora Thomas Bernhardot idézi: „Nem kell szégyenkeznünk, de nem is vagyunk semmik, és nem is érdemlünk egyebet, mint a zűrzavart” (622).

⁹ Flora idézi Németh Lászlót is:

„Németh László: Iszony.

Vannak emberek, akik csak félig azok.

A testem alkalmas volt mindarra, amire más asszonyé.

A lelkem nem tudott elegendni a világgal.

Az ilyen embert nem szabadna arra kényszeríteni, hogy megmerüljön abban, amitől riadozik. Az ilyen lelkeket szentségtörés, csak hogy normálisak legyenek, az emberi nem közös pácában megbuktatni” (658–659).

nagyanyja alakja is, aki – mint kezelői – kedvetlenül és csak kötelességből foglalkozott vele. Ezekben a kapcsolatokban a jelentéseket nem közösen formálják, Flora készen kapja őket, s a rákényszerített jelentéstartalmak – például a „bipolare affektive Psychose” (596) (bipoláris affektív pszichózis) diagnózisa, vagy a nagymama ítélete, miszerint Flora „kurva” (242), mint az anyja – nincsenek segítségére a káosz megszelídítésében, csak fokozzák kiszolgáltatottságát.¹⁰

A viszony nélkülséget és az abból következő izolációt a következő bejegyzés teszi érzékletessé:

A gyerek, akivel nem beszéltek. A mamám szólt hozzám. Szünet nélkül, ha vele lehettem, mindent mondott nekem. Szóba foglalt mindent, külsőt és belsőt, ecetfa, pintyőke, x, y, kézen fogva jártunk az utcán, és skandáltuk: zúzmara-hódara-dér. Lóbáltuk egymás kezét az ábécé előtt, tánclépésben.

[...]

Beszélt hozzám tehát valaki, elejétől fogva, később meg ott volt az iskola, ott mindenki beszélt, megint megállás nélkül, aztán otthon a rádió, két csinnadratta közt beszélő valakik, valami mindig van, valami zaj vagy láрма, és mégsem ismerem az emberek nyelvét. Mint aki egy katasztrófa után egyetlenként megmaradt, erdőben nőtt fel, vagy egy fáraó vagy egy másik király kísérletezett vele. Így érzem magam. Mintha csak szimulálnám, hogy beszélek. Szimulálom, hogy értem, mit mondanak. Közben csak találgatok. És megkönnyebbülök minden alkalommal, ha a válaszom, úgy tűnik, elfogadható. (247–249.)

Flora, feltehetőleg azért, hogy kiszolgáltatottságát enyhítse, megpróbál magamagán segíteni, megpróbálja önmagát könyvekből megérteni. Beleássa magát a pszichológiai szakirodalomba, tanulmányozza a terminológiát, vitatkozik az olvasottakkal,¹¹ azaz intellektualizálással tesz kísérletet a káosz határok mögé szorítására.

A határ, amelyet Flora az intellektualizálással igyekszik meghúzni, egy másik határkonfliktusra irányítja rá a figyelmet. Nem (csupán) a racionálisan felépített jelentésrend korlátozott működőképességéről van szó, nem (csupán) arról, hogy az intellektuális belátás önmagában nem jelent problémamegoldást. Hanem arról (is), hogy Flora egy másik határról hallgat, amikor azt állítja, nem akar „mélyebbre menni” (264):

¹⁰ Flora azonosulása az anyai és a nagyanyai jelentésekkel növeli kiszolgáltatottságát. A szeretetben és az elfogadásban csalódva odaveti magát férfiaknak (promiszkuitása persze szeretet utáni vágyát kommunikálja), hangsúlyozva önmaga értéktelenségét („Ingyen odaadni magam éppen hogy megőrzi a méltóságomat. [...] Ugyan ki is adna pénzt érterem?” [152]). Életének ezt a szakaszát később mint önfelszámolást írja le: „önemésztés részletekben” (600).

¹¹ Flora éles elmével mutat rá az életmód-tanácsadásként terjesztett kultúra sekélyességére, mégis, meg kell jegyezni, hogy olvasását is a külvilággal szembeni bizalmatlanság dominálja.

Nem akarok mélyebbre menni. Ehhez én nem vagyok elég erős. Nem akarom maradéktalanul feltárni az okokat. Hiszen kézenfekvőek. Senki gyereke vagyok. *Nincsen anyám, sem apám, se istenem, se hazám.* Ez az ok. És most azt mondja meg, ezt hogyan lehet megjavítani. Betont pumpáljunk az alapokba? Maga ezt egy tiszta munkának tartja?

Miért nem lehet egyszerűen elfelejteni mindent? (264–265.)

Tisztázza az okokat, amelyekről azt mondja, nem akarja feltárni őket, és nyilvánvaló az is, hogy Flora számára nem jelent nehézséget átlátni a helyzetét, az állapotát, és az sem, hogy reflektáljon arra. A nehézség, amelyet nem tud leküzdeni, az azoktól a reprezentációktól való félelem, amelyek – ha átlépik a belső határát – pusztítással fenyegetik őt: „Nem merem a lelkem mélyén lakozó dolgokat megnevezni. [...] Ha kimondom a nevüket, megölnek” (370).

A reprezentációk, amelyek azzal fenyegetnek, hogy közvetlenül jelennek meg a külső térben, visszavezetik értelmezésemet a bőr metaforájához. A reprezentáció védelmet jelent, amennyiben fenntart egy határt jelenlévő és jelen nem lévő között, amennyiben a kapcsolat mellett az elkülönülést is lehetővé teszi (Jovchevitch, 1996, 121–135), vagyis amennyiben olyan jelentésszövedéket hoz létre, mely úgy enged átjárást, hogy szelektál és szűr is. Flora önleírása, miszerint mintha lenyúzták volna a bőrét, sérült reprezentációképességre utal, ami miatt nem lehetséges a „védőszövet” kialakítása. Különösen nem a „sebes”, konfliktusos területen, ahol a félelemkeltő reprezentációk helyezkednek el. Ezek, úgy tűnik, egy generációról generációra továbbadott traumából, a sérült anya-gyermek kommunikációból eredő, belsővé tett agresszió¹² hatalma alatt állnak.¹³ Ebben a kommunikációban nem lehetséges a mediáció, nem lehetséges a jelentések közös megdolgozása, ebben a viszonyban nem lehet tudni, mi a kívül, és mi a belül. Az

¹² Példaként szolgálnak a „nem kontrollált” bejegyzések, az álmok: „Azt álmodtam, anya a nyakam köré tekeri a köldökszínőrt, úgy perget a levegőben” (194), „azt álmodtam, egy kör közepén állok, és gimnáziumi osztálytársaim vasgolyókkal dobálnak, mint amilyeneket a súlyvetésnél használnak. Megpróbálják eltalálni a fejemet. Anya szurkol nekik” (194); s ilyenek az anya és a nagymama szavait magukba emelő asszociatív töredékek: „azt mondta, nem bír engemet, ne egyem fel az életét, mit akarok tőle, mégis mit akarok tőle, megzabálni szőröstül-bőröstül” (250) (a német eredeti inkább megőrzi, direktén idézi az anyai, nagymamái mondatokat: „sie sagte, sie hält mich nicht aus, du frisst mein leben auf, was willst du von mir, wirklich, was, mich auffressen, mit haut und haaren” [262]), „kútba kellett volna fojtani, bűdös kölkök” (258).

¹³ A magyar nyelven való írás is felfogható autoagresszióként. Dariusz szövegrésze tudósít arról, hogy egyszer, mikor Budapesten vannak, Flora megvallja, fájdalmat okoz neki a magyar nyelv használata. Ebből arra következtethetünk, hogy az írás folyamatos fájdalmat tart fenn. Másrészt persze azt is figyelembe kell venni, hogy az anya- és nagymamakonfliktusok leginkább az anyanyelven hordhatók ki.

„anyákkal” való kommunikáció nem teremt teret¹⁴ a belső tartalmak megdolgozására, mivel nincs jelen benne az anyai elfogadás, amely a tér határait biztosíthatná. Ezért van, hogy Flora nem képes az agresszív tartalmakat kezelni, transzformálni és integrálni.

Az agresszióval való megküzdésre egy, a konfliktuszónától távolabb eső terület ad Florának lehetőséget, a szépirodalom, amely valóság és fantázia közt közvetítve a külső és belső közti dialógus létrejöttét, működését is támogatja, és esélynek tűnik a szépirodalom fordítása is, amely jelentéseket közvetít. Flora fordításai közül ebben az összefüggésben Erdős Virág *Feminista Kiáltványa* hangsúlyos, illetve annak egy részlete, amely egy anya-gyerek kapcsolatba való erőszakos behatolást mesél el. Egy kislány, aki vérfertőző viszonyban él az apjával, hetekig figyeli a játszótéren egy anyának és kislányának a játékát, vár az alkalomra, hogy megszerezze, elrabolja a babát, amivel azok ketten játszanak. Otthon észreveszi, hogy a baba mindkét lába hiányzik (nem derül ki, akkor törtek-e ki, mikor ő kicsavarta a babát az anya kezéből), mire kötelet teker a nyaka köré, és úgy vonszolja maga után. Később a baba karjait is kicsavarja, aztán megdicséri, hogy „éjjel-nappal, egyfolytában mosolyog”.¹⁵ A kislány nem egy harmonikus kapcsolat játékát kívánja, illetve lopja el – meg van győződve róla, hogy az anya unja a játékot és gyereket is, és szeretne megszabadulni tőle –, nem lehetséges számára korrektív élmény, csak saját viszonytapasztalatának ismétlése. A kommunikációs teret, amelyet a kislány megképez, elárasztja az agresszió, a baba mosolya a kislány „boldogságát” képezi le, határok nélküli kapcsolatban élve apjával, hamarosan az attól fogant gyermekkel együtt, egy olyan lakásban, ahol kivertek minden válaszfalat. A fordításrészlet rámutat, hogy Flora, a szövegbéli kislányhoz hasonlóan, azokat a helyzeteket „keresi”, melyek tapasztalatait ismétlik, erősítik.¹⁶

¹⁴ Az anya-gyermek kommunikációnak Donald W. Winnicott, a tárgykapcsolat-elmélet egyik képviselője szerint köztes teret kell létrehoznia az egyén és környezete között, egy tapasztalati teret, amelyben kifejlődhet kreativitás és szimbolizáció, vagyis dialógus jöhet létre külső és belső valóság között (WINNICOTT 2004). Értelmezésemmel összefüggésben ez a tér mint jelentésteremtő tér kap fontos szerepet, a probléma részletes elméleti kifejtését lásd PROPSZT 2012, 9–25.

¹⁵ A *Feminista Kiáltványt* a magyar eredeti szerint idézem (<http://www.erdosvirag.hu/regiek/feminista-kialtvany/>), Nádori Lidia fordítása ugyanis megtartja Mora német fordítását.

¹⁶ Persze nem csak az olvasásban és a fordításban, a feljegyzések újra és újra azt bizonyítják, hogy Flora számára (sem) lehetséges a korrektív tapasztalás,

„mikor először volt kedves hozzám valaki, sírva kirohantam

akkor inkább legyen goromba MINDENKI

akkor legyen ez az alap és az alaptól ne térjen el senki” (112),

hogy a kapott mintát ismétli: „Vedd észre, hogy ezek ugyanazok a tanulságok, mint eddig is. Őszintén: érdemes volt eljönni, ha továbbra is úgy viselkedsz, mintha még ott lennél?” (176), hogy nem bízik a pozitív tapasztalatokban: „Nem merek semmiről sem írni, ami jó” (311), és a jót a rosszal próbálja kiegyenlíteni, például mikor a Dariusszal való találkozás említése után a villamosmegálló-

Flora agressziója így végül megoldatlan marad. A feljegyzésekben halmozódnak a megöletési, gyilkossági és öngyilkossági fantáziák,¹⁷ amelyekben fájdalmasan kapcsolódik össze ki- és bevetítés, mint ahogy azt a következő szöveghely szemlélteti, amely Darius anyját mutatja be agresszorként:

TUDOM, hogy nem ő küldte a nyakamra a bérgyilkost. (Mit gondolsz, ki vagy te?
A török szultán?)

Egészen maguktól viselkednek örülten az emberek. De úgy ÉRZEM, hogy oktan gyűlöletük képes úgy elrendezni a világot, hogy benne mindig legyen valaki, aki megtámad. (371.)

Az olvasás és a fordítás mellett az írás is hatástalannak bizonyul az agresszió feldolgozásában. Flora, miután megpróbálja „kiírni magából” a gyűlöletet,¹⁸ a követ-

beli támadást jegyzi fel. Flora, bármerre néz, mindenütt patológikus állapotokat talál. „Az emberek mentálhigiénéje definitíve rosszabbul áll, mint a fogaiké” (358), írja, és igazat kell adnunk neki, és azt is hangsúlyozni kell, hogy társadalmilag fontos és megoldatlan problémákat sorol (mint az alkoholizmus, a neurózisok, a családon belüli erőszak stb.), mikor relativizálni próbálja az abnormalitás érzését, látásmódjának egyoldalúsága azonban mindezzel együtt is feltűnő.

¹⁷ Vö.: „azt reméltem, valaki elkap, megerőszakol, megöl

vagy én ölöm meg

öljük egymást egy esti erdő szélén

fetregünk a földúton, a tücskök üvöltenek és mi egymás fejét verjük kövel, kőkemény görönggyel,
míg mind a ketten elpatkolunk

utoljára még arrébb mászom egy kicsit, nehogy, aki megtalál, még azt higgye, összetartozunk” (252),

és lásd a bejegyzést is, amely egy végtelenített szóból – „megöllek” – áll (355–356).

¹⁸ „Úgy teszek, mintha megértő lennék, mintha keresnék, tehát találnék magyarázatot, de valójában csak a gyűlölet lángol bennem. Hogy szétszedem az arcát véres mócsinggá. Persze sosem. Testileg erre képes nem lennék. Kezem lekötvé. Agyamban a civilizációs gát. Józan vagyok, működik, tart. De hogy milyen lenne az arca, azt látom. És tudom, hogy én tehetek róla. Hogy ha nem is emeltem kezet rá, én mondtam, vagy sugalltam valakinek, hogy tegye. Verőlegényeimnek. Akik nem ilyen kifinomult diktátorok, mint én vagyok, hanem elég primitívek ahhoz, hogy másokat szisztematikusan kínozzanak. Nem mindennapi keretek között, úgy, ahogy legtöbben. Ami a családban marad. Együtt élünk, valahogy nem sikerül rájönnünk, hogy hogyan lehetne ezen változtatni, egyikünk talán beteg vagy másként gyenge, annyi azért van bennünk, hogy megölni nem szabad, helyette elkezdjük kínozni. Finoman kezdjük, hogy szokni tudja. Bezárjuk. Valahova odaköltjük. Egyszer-egyszer, majd gyakrabban nem kap enni. Aztán rossz krémet teszünk a túl ritkán cserélt pelenkától kisebesedett bőrére. A felfekvésre, az aknéra. Maródik le minden. Üvölt, betömjük a száját. Tépi a haját, az ő baja. De ha a tapétát is, ellátjuk a baját. Az otthon kínoztak tovább élnek, mint a börtönben.

¹⁹ valakiknek külön ez a feladatuk: verőlegények.

Verőlegény kerestetik. Nyugdíjas állás.

[...]

kező kijelentést teszi: „[...] mindezek csak szavak. Kibírhatók. Míg a valóság nem kibírható” (364). A „szavak” tehát nem segítenek Florának érzései átdolgozásában¹⁹ és integrálásában, a pszichés és a külső valóság határának átjárhatóvá tételében, vagyis élhető, de legalábbis kevésbé fenyegető reprezentációk létrehozásában.

Flora, mint az eddigiekből kiderült, s mint ahogy a továbbiak még kifejtik, a kapcsolatnélküliség terében ír és olvas. Egyedül van, mégis, ez az ő tere, ez után érez „honvágyat”. A tér a depriváció tere, de ismerős és otthonos.

Egy másik [kép], hogy sínek között fekszem, olajos, kormos köveken, éjszaka, mikor falun már alig hallatszik valami. Gaz, „nyers, különös-édes”. Fogaim között csikorog. Gyerek vagyok, télen, sötétben, jövök be a busztól. Kint áll meg az összekötő úton. [...] Nincs lámpa az út mentén. Melaszszag. Hold. A görbülő sínek ezüst csíkjai. Az érzés: félelem és az izgalom, hogy egyedül vagy és nem látnak. Kívül vagy, nem az egyetlen fűtött szoba dunsztos, zsíros, szénigázzzagú levegőjében nagyszüleid házában, ahol mindenki az asztalnál ül, míg végre szabad jéghideg ágyakban nyugovóra térni.

Fájdalom.

Das ist niemals vorbei. Nägel, die man in junge Bäume schlägt.

És mégis vágyakozom.

Haza.

Nem a ház, de a sínek után.

A sínek között a falu határában, ott van az én hazám. (103–104.)

Flora egy későbbi bejegyzésében kibővíti a sínek jelentését az elhagyatottság tartalmával: „Mikor [anya] átkelt a síneken, lemaradtam” (244).

Ebben a térben a szavak „csak szavak” (364), nem tudnak átlényegülni kölcsönös jelentések és ily módon kapcsolatok hordozóivá. Az izoláció teréből ki van zárva minden partner, aki (potenciálisan) Flora jelentésképzésének vonatkoztatási pontjául szolgálhatna, Darius Kopp is. Flora, akit a bánat, a szenvedés és a belőlük fakadó fáradtság egyre inkább a hatalmába kerít, úgy véli, csak a betegségével áll kapcsolatban:

Test vagy, legelsősorban, a tested elárul, véred, okádékod, ürüléked. Szívószálon keresztül. Bírod még? Mindent kibírsz? Ha nem nyúlok hozzád egy ujjal sem, de nézd, nézd az üvegfalon át, ahogy négyéves kislányodhoz nyúlok, kicsit még fel is hangosítjuk, hogy jól halljad azt a keserves sírást. Bírod még? Ne félj, kihúzlak a lékből, mielőtt megfagynál, hagyom, hogy kissé magadhoz térjél, hogy még lássad, amint puskatussal szeretteid fejét...” (360–363).

¹⁹ Vö. FREUD 1969–75, 205–215.

Gyógyszerrel vagy anélkül, évente 3–4 epizód. Már több mint az év fele. Lényegében permanens. Semmi más nincs már, csak ez. Sírva ébredek, sírva töltöm a napot, sírva fekszem, sírva alszom. Mivel érdemltem ezt ki? Semmivel. Mint a rákot, mint minden más szenvedést: semmivel. Nincs olyan, hogy kiválasztott. Ki választana ki. Senki. Nincs ott senki. A betegség és te. Te és te. (650–651.)

Felad minden más öntükrözési kísérletet²⁰ – például Nemes Nagy Ágnes egyik verséből, a *Madárból*, amely súlyos képekben fejti ki a beteg ráutaltságát (egyedüli bizonyosságot adó) betegségére, csupán az első sort idézi –, a több Mora-szövegben is felbukkanó tükörszerkezet: „Da ist niemand. Niemand ist da” (664) (a magyar fordításban: „Senki. Nincs ott senki” [651]) itt is a tükrözési kísérletek hiábavalóságát érzékelteti,²¹ és betegségével azonosítja magát: „A betegség és te. Te és te” (651), illetve feloldódik betegségében.

A betegség egyetlen reprezentánst enged érvényesülni: az ürességet.²² Flora üres helyként, hiányként látja magát:

A centrumban: az üresség. Nem lapít, ugrásra készen. Csak van. És hogy van, hogy üresség, elviselhetetlen. Megtámad, és te folyamodni akarsz valamihez, de nincs hova, mihez. Ha van benned, ami megtámadjon, akkor miért nincs semmi, ami ellenállást tanúsíthatna? Antitest.

Öngyógyító erők. De, valami van. Csak nem elég erős. Ha Gruennek igaza van, a Kern, a belső mag nem más, mint maga ez a keresés, ez az ellenállás. De mit tegyek,

²⁰ Azok a tárgyrepresentációk melyek vonatkozásában az egyén a saját jelentéseit (representációit) megalkotja, mintegy tükörként funkcionálnak.

²¹ Vö. PROPSZT 2012, 97–111.

²² Flora tárgyilagosan méri fel reprezentációs képességének határait:

„[Konkrét állapotomat] három hasonlóan tűnő, de egymástól jól megkülönböztethető faktor határozza meg:

1. a szenvedésre való hajlam (typus melancholicus)
2. poszttraumatikus stressz szindróma
3. a neurotranszmitterek egyensúlyának minden külső ok nélküli felborulása

Hajlandó vagyok minden területen sokat tenni a status quo javításáért. De nem vagyok annyira öntelt, hogy ne tudnám, hogy lehetőségeim itt is, ott is korlátozottak. Akárhány módszert is bevethelek életmódom korrigálására: gondolataimnak, érzéseimnek, tevékenységemnek határai vannak: belsők és külsők. Az ellen, ami a sejtjeidbe van bekódolva, csak nagyon keveset tehetsz. Még ha minden, amit csak mérni tudunk, a megfelelő arányban – az általunk feltételezett megfelelő arányban – van meg, hibátlan paraméterek ellenére megtörténhet, hogy kicsúszik a lábad alól a talaj. Az igazság az: erőlködhetsz, megpróbálhatsz sikeres életet élni, alázattal, kitartóan, körültekintően. Ha a betegség rád talál, akkor minden erőlködésed hiába volt. Négy hónapon keresztül építhetted magadat, hogy aztán 4 órán belül újra teljes roncs legyen belőled. A démonok gorombák, egyszerűen átjönnek a falon, taszigálnak, és közben majd megfulladnak a röhögéstől” (423–424).

jó Gruen uram, ha túl gyenge az ellenállás? Ha az a Másik, aki szintén én vagyok, hihetően bebizonyítja, hogy csak periféria lerakódás kövesedés vagyok, centrum nélkül? Oda menj, ahol a legkisebb vagy, ott találkozol Önmagaddal, onnan kiindulva küzdj. De mikor odaérek valami ellopta/meggyilkolta a Legkisebbet hűlt fészek előtt állok de nem mint anya hanem mint maga a fióka még látom egy pillanatig hogy üres a helyem hogy felfogjam végül hogy nem létezem. (653–654.)

Az üresség, a semmi reprezentánsa megőrzi, illetve fenntartja a fenyegetést, amelyet a korábbi reprezentációk hordoztak, Flora utolsó előtti bejegyzésében ezt írja: „Ne mozdulj. Ne szólj. Hallgass. Ne csak kint. Bent is. Egy szót sem. Ha kimondod, megöl” (661).

A feljegyzések megszakadnak, azt, hogy Flora mindent maga mögött hagy, és barátnőjéhez, Gabyhoz költözik, Darius szövegrészből tudjuk meg. Flora döntése, hogy az „erdőbe” költözik, többféleképpen értelmezhető. Lehet az agresszív anyareprezentánsok ítéletének végrehajtása („Nem tetszel, kizavarunk az erdőbe, élj, halj, ahogy tudsz” [365]); lehet kísérlet a szocializáció terheitől, nyűgeitől való szabadulásra, valamiféle „ősi”, „természetes” állapothoz való visszatérésre, „vademberként” (366) való életre; és lehet arra való kísérlet is, hogy Flora Gaby, az „[a] nyai” (562) (és feltehetően lesbikus) barátnő révén kössön békét az anyai reprezentánsokkal. Flora pár nappal harmincnyolcadik születésnapja előtt felakasztja magát az erdőben. Az agresszió, amely korábban még kifelé is talált utat,²³ befelé fordul, és Flora hiánya, amelyet ő maga korábban gyakran elképzelt, sokkoló valóssággá lesz környezete, legfőképp Darius számára.

Mint fent említettem, Darius tíz hónap dermedt gyász után „átjárót” (157) keres Florához. De hogyan lehet halálában közel jutni egy olyan emberhez, aki életében elkülönüléssel definiálta magát (az önmagától való elkülönüléssel is: „Zár-

²³ Vö.: „legalább halálom óráján
ezt már csináltam sokszor, de akkor fiatalabb voltam
gyerek
lefeküdtem, vártam, talán meghalok
a padláson, a kertben, a szobában, az ágy alatt
lássa mit csinált
ha megtalál az a dög
de úgysem látná
azt hitte ő a szűzmária
tönkretette az anyámat
a nagypapát engem mindenkit
bár a nagypapa is nagy fasz volt
engem nem szeretett” (110–111).

között idegen vagyok önmagam számára” [189]), és aki öngyilkosságával minden közeledést megtagad?²⁴

Darius először konkrét térbeliségében lát neki a feladatnak. Mivel kapcsolatuk kudarcát „térbeli” okokra vezeti vissza – „Végül is ez nyírt ki bennünket. Hogy nem volt egy hely, ahol mindketten élni tudtunk volna” (48) –, céljául tűzi ki, hogy találjon egy helyet, ahogy ezt ismételteti Flora hamvainak. Hogy valójában sokkal inkább arról van szó, hogy egy ideig még nem szeretne búcsút venni Florától, és reménykedik abban, hogy mégis találhat közös „helyet”, vagyis Florával való közösséget, az a kérdés mutatja, amely elkíséri útján: „Hová mehetsz, ha nem egy hely, hanem egy ember az otthonod?” (71).²⁵

Darius utazása szükségszerűen időutazás is. Flora feljegyzéseinek olvasásával – amelyekhez Dariusnak egy magyar egyetemista lány fordítása enged hozzáférést – megelevenednek ismeretségük kezdetei, felidéződik a boldogság, amely Florával költözött Darius életébe, de az első krízis is, Flora első összeomlása és Darius kétségbeesése, és sorra a későbbi krízisek. Darius Flora-képe, amely sebezhetőségből, de amellet finomságból, érzékenységből, szépségből, eleganciából és tehetségből épül fel, éles ellentétben áll Flora önmagáról alkotott képével, amely a feljegyzésekkel körvonalazódik. (Darius születésnapjára ajándéka egy fényképezőgép, amely lehetővé tette volna Flora számára, hogy más optikával – objektívvvel – érzékelje a világot, megkésztet: amikor kiszállították, Flora már három napja halott volt.) Darius Flora külsejét is felidézi, fájdalommal nézi kedvenc fotóját, amelyen Flora

²⁴ Érdemes talán ezt a problémát elbeszélésszemiotikailag is vázolni. A feljegyzésekben történő önteremtés Flora esetében kudarcra ítélt próbálkozás. Az a jelentésalkotó gyakorlat, mellyel Flora megteremti magát elbeszélésének tárgyaként, a mások többnyire destruktív jelentéseiből merít (anyjából, nagyanijából), nem hordozza viszont Dariusához fűződő viszonyát. (Megjegyzem, hogy míg a kritika és az író is egyre hangoztatják, hogy Darius nem érzékeli Florát, például *A költők segítették a depresszió megértésében* című interjúban is – <http://mno.hu/grund/terezia-mora-1250391>, letöltve: 2015. 01. 15. –, a kérdés, hogy Flora érzékeli-e Darius, nem merül fel.) Darius, aki újra próbálja teremteni Florát, egy olyan instancia elbeszélésének a tárgya, aki a külső és belső közti átjárást (többek között) különböző, másképpen értékelő és szemantizáló nézőpontok közvetítésével biztosítja, Darius jelentésadó gyakorlatát ez a viszony határozza meg (vagyis a Darius és szövegrészének legfőbb elbeszélője közötti viszony). Darius nem kerül közelebb Florához a feljegyzéseket olvasva, de közelebb kerül magához és az olvasóhoz is, az előzményregényhez viszonyítva mindenképpen. Míg *Az egyetlen ember a kontinensen* című műben manipulatívnak bizonyul a domináns elbeszélői instancia (vö. PROPSZT 2015, 173–182), addig itt nagyvonalú elbeszélésének tárgyával, Dariuszal, a különböző nézőpontok ütköztetése ugyanis nem a konfliktusokat gerjeszti, hanem segít felszínre hozni az ambivalenciát, és ezzel támogatja a gyász munkát.

²⁵ Darius elválast tagadó gondolatait: „Doch wir sind auf immer nicht getrennt, Gott, der die Seinen alle kennt, wird wieder uns vereinen” (49), egy ének részletét Nikolaus Joachim Guiliam Evers daloskönyvéből, Nádori Lília egy Várnai Zseni-idézetet fordítja: „Csak egyet álmodsz, és jövök, a földön itt mi sem örök, s melletted leszek újra én” (48).

egy szál szoknyában, csupasz mellekkel áll a napsütésben (arca, feje nem látszik a fotón), és talál egy fotót abból az időből is, mikor még nem ismerték egymást. Majd Flora nevét begépelve egy keresőbe, rábukkan érettségi tablóképére. A fotó egy magyarországi kisvárosba vezeti, egészen a gimnázium épületéig (ahol, nyár lévén, hiába reméli, hogy bejuthat egy olyan térbe, amely Floráé is volt), onnan pedig Flora szülőfalujába. Ott aztán megerősítést nyer a kép, idős asszonyok emlékeznek rá, „bizonyítják” (138), hogy létezett. „[V]égre egy nyitott ajtó, vagy legalábbis résnyire nyitott, amelyen át fél szemmel beleshetsz” (138), gondolja Darius. Átjárónak azonban nem átjáró, Darius vállalkozásának kétséges volta újra és újra megfogalmazódik: „Úgy nézni végig egy idegen tájon, mintha a saját földed volna. Lehetetlenség” (115). „[Arra számítottam] Hogy közelebb kerülök hozzád, azokon a helyeken keresztül, ahol éltél. Csak itt annyira elképzelhetetlen vagy” (141). Darius megfogalmazza a reprezentáció központi kérdését: „Hogyan tud egyáltalán tájékoztatni az, ami jelen van, arról, ami elmúlt?” (131),²⁶ de a választ még nem ismeri.

Budapestre utazik, ahol tíz évvel azelőtt Florával együtt járt, és felkeresi azokat a helyeket, amelyeket együtt is meglátogattak. Közben egy temetőhöz téved, és ezzel egy számára ismeretlen területre. A temető Flora kedves helye, talán mert ott közel érzi magát a halottakhoz, köztük anyjához is, akinek a sírja után kutatva két évig járta a budapesti temetőket (mígnem megértette, hogy nagyanyja név nélkül temettette el anyját). Darius nem tud ebben a térben tájékozódni, reménytelenül eltéved, és már azon töri a fejét, hogyan vészeltethné át az éjszakát a sírok között, amikor felbukkan egy futárhátizsákos fiatalember a temetőőr kíséretében, az őr kinyitja az ajtót, és visszaengedi a két látogatót az élők világába.

Darius enged a fiatal férfi unszolásának, és megiszik vele egy sört. A férfi, amikor meghallja, hogy Darius felesége urnájának keres helyet, azt javasolja, küldesse el a hamvakat Magyarországra, hogy szabadon rendelkezessen velük. Zoltán, így hívják a futárhátizsákost, segít is elintézni a dolgot egy temetkezési vállalkozóval. Dariust, míg a hamvakra vár, megkínozza a magány érzése. Mikor a kartondoboz végre megérkezik, végiggondol néhány lehetőséget („Keresni egy helyet, amely rejtett, de megközelíthető” [223]), végül úgy dönt, hogy elutazik az Adriához (ez is Zoltán ötlete volt), és magával viszi az urnát.

Hagyja tehát, hogy tovább sodorja az ár. Azok, akik az úton mellésodródnak (Zoltán, Oda, Dajv [Dave], Christina), Florával közös történetük egyes epizódjait ismétlik. Zoltánt gyerekként hagyta el az apja, mint ahogy Odát is a szülei, akik elmenekültek Albániából, mire aztán Oda elhatározza, hogy a „szemük láttára” (281) teszi tönkre saját magát, „a művüket” (282); Dajv felesége halott csecsemőt hoz a világra; Christina depresszióban szenvedő férje öngyilkosságot követ el.

²⁶ Az eredetiben: ami nincs jelen. Vö.: „wie kann einem das, was anwesend ist, überhaupt Auskunft über das Abwesende geben?” (134).

Az áramlat mitológiai előképeket is sodor, kollektív tapasztalatok és kollektív emberi törekvések reprezentációit, amelyek segítenek Darius útjának értelmezésében. Dariusban könnyű Orpheusz vonásait felfedezni, a mértéktelenül gyászolóét, aki szeretett feleségét vissza akarja hozni az alvilágból. Zoltán, a futár, aki segít lebonyolítani a hamvak illegális szállítását, Hermész jegyeit hordozza. Pél-lumb, a beugró a halsütőből, csakúgy, mint Zoltán, mopedjén fuvarozza Dariust, és irányítja útját. Az „atyai” (356) barát, Aris Stavridis, már az előzményregényben is „fel- és alvilági vezető” (itt: 356). A határfolyóba, amely Dariust viszi, az alvilág folyói is belefolyanak, az örmény határon Darius kifizeti obulusait (vö. „megszabadultam az obulusaimtól” [482]), megvesztegeti a határőröket, hogy átvihesse a hamvakat a határon. Darius utazása Odüsszeusz bolyongásaihoz is kapcsolható: Oda varázsereje hasonló Kirkééhez; a vendégszerető grúz család a phaiakokra emlékeztet; stb. Flora a tavaszistennő, terméketlensége ellenképének nevét viseli, promiszkuus időszaka és félmeztelen fotója Flora meretrixet juttatja eszünkbe. Flora és Darius szerelmének szomorú vége Apollón és Daphné történetén keresztül is olvasható. Jegyezzük itt meg, hogy Orpheusz apollói tulajdonságokkal rendelkezik, és Flora is nimfa volt: ahogy Daphné, aki nem tudja viszonzni Apollón szerelmét, babérfává változva menekül meg üldözőjétől, úgy keresi Flora egy fánál a végső menedéket azután, hogy Darius, aki nem tudja kezelni a folytonos elutasítást, megerőszkolja.²⁷

Darius-Orpheusznak végig kell néznie, hogy Flora-Eurüdiké még életében elenyészik, hogy nem tudja megmenteni a haláltól. A fő kérdés gondolatmenetem szempontjából azonban az, hogy sikerül-e Dariusnak az átváltoztatás, az élő és a holt, a jelenvaló és jelen nem való közti közvetítés, a (valamikori) külső megőrzése a bensőben, amiért Rainer Maria Rilke dicséri Orpheuszát – azaz, hogy sikerül-e Dariusnak újraprezentálnia a halott Florát.

²⁷ Már utaltam rá, hogy Flora életének utolsó szakasza többféleképpen értelmezhető. Az, hogy egy fára akasztja fel magát, felfogható utolsó azonosulási kísérletként, azonosulásként a fákkal, amelyeket annyira szeret és csodál – „Fiatál, napsugaras fák közt állni. Hajladoznak a szélben. Szépek vagytok. Szépek vagytok” (291); „egy pillanatig sikerült: mentem az utcán, a szokásos pokol, kétségbeesve körbenéztem, mi segíthetne, és megláttam a templom kertjében a göcsörtös, kopasz fát, és ahogy belenéztem a koronájába, ebbe a tökéletes, gyönyörű feketeségbe, éreztem, hogyan nő a testemben a boldogság, éreztem, most boldog vagyok, néztem, néztem a kopasz fa koronáját, a törzsét összeszabdalták, vágták mindenütt, ágait, szörnyű, csúnya törzse volt, de a koronája, a koronája tökéletes, ázott a téli esőben. Boldoggá tett vagy 5 másodpercig” (609) –, s amelyeknek átérzi az állapotát:

„Nem dőlnek ki.

Honnan tudod?

Már ismerem őket. Jól vannak.

(A fák jól vannak?!?) A fák jól vannak? És te?

Én is, felelte, és mosolygott” (391).

Darius énekének ereje van, minden vendég elnémul, mikor Veli Lošinjban, egy karaokeesten elénekli a *My Beloved Wife*-ot,²⁸ egy kivétel akad csak, saját apja, akivel véletlenül fut össze a népszerű nyaralóhelyen. Darius túlszárnyalja apja produkcióját – a krízis, amelyet Flora elvesztésével él át, korábbi krízisekhez vezet vissza, a „dalverseny” igazi tétje, hogy Darius le tudja-e győzni a feleségét és gyerekeit elhagyó, hiú és öntelt apja mintáját. A dal érett férfinak mutatja Dariust, de az apai minta meghaladása nem tudja utólagosan megváltoztatni a család történetét, és azt sem tudja feledtetni, hogy Darius nem lehetett apa. Másokat megszelídíthet az éneke, de az ő gyászát nem enyhítheti. Dühöngve hagyja el a termet, a szállodát, és bőszerűen a komphoz robot, ám nem kelhet át, míg meg nem hallgatja Oda történetét, aki meg akar bocsátani a szüleinek.

Darius ezután elviszi Odát Tiranába, a nagyanyjához, ahol aztán ledönti a lábáról egy betegség. Egy kullancs fertőzi meg, úgy gondolja, a budapesti temetőben akaszkodhatott belé, agyhártyagyulladásra kap, és egy hétig delíriumban fekszik. Ez az állapot megfelel gyászállapotának, amelyben még nem szakadt el a halottól, és nem tartozik igazán az élők közé, amelyben valami valóságértlent él meg, és a delírium megengedi, hogy kiszakadjon a valóságból, és átlépje az emberi tapasztalás korlátait. A tehetetlen, illetve regresszív állapot ismét egy korábbi krízist elevenít fel: Darius azt képzei, hogy anyja lakásán fekszik, és hevesen tiltakozik ez ellen. Mire magához tér, Odát is elveszíti, a lány, aki csak első ránézésre hasonlított Florára, nélküle utazik tovább, űrt hagyva maga után. Darius újra elviselhetetlennek érzi a magányt, s míg önmagában Florával vitatkozik, úgy dönt, Oda után indul. Azonban úgy tűnik, végleg elvesztette a lányt, mint ahogy Florát is, akit Odával pótolni próbál, az asszony minduntalan tovasiklik, Darius képzeletében sem tud fennmaradni tartósan a vele való kapcsolat.

A feljegyzésekkel egy egészen más Flora körvonalazódik, mint akit ő ismert, s ez dühíti Dariust:

Márpedig ez a valóság: valóban párhuzamos életet élt. Attól féltél, hogy mit találsz majd D.-ről? És attól nem féltél, hogy jóformán semmit nem találsz majd D.-ről? Nem, mert ezt el sem tudtad képzelni. Ez itt a házasságunk. *Tintahalkarikák, Chorizo és Citalopram, belégzés 1-2-3-4-5, kilégzés 1-2-3-4-5. Minek, mi végre? Hogy megőrizzük a látszatot.* A kurva életbe! Leszel szíves megmutatni magad! (354.)

²⁸ „I can't believe I've lost the very best of me.

¹⁷ tartott, mire mindenki elnémult. A madarak a levegőben, a halak a vízben, az erdő állatai, azok nem, nekik mindegy, élünk-e, halunk-e, de az emberi árnyak itt a közvetlen közelemben, a medence szélén, a sötét árkádoiban ülök mind elnémultak, mert az ifjabb Darius Kopp nem úgy énekelt, mint valami öreg bluesénekes, hanem mint egy pacsirta” (271).

Elege van abból, hogy „mindenféle szörnyű, csak átmenetileg megfelelő helyeken” (355) tölti az idejét, de maradni is és hazautazni is lehetetlennek tűnik a számára. Elhatározza, hogy meglátogatja Aris Stavridist Athénban, és annak vezetésére bízta magát, ám mert Stavridis épp szolgálati úton van, tíz napot még el kell töltenie valahol.

Úgy dönt, Bulgáriába utazik, egy kolostorhoz, ahol huszonöt évvel azelőtt keletnémet diákként járt. Kapcsolatot teremtenie a transzcendenssel ott sem sikerül, Flora nem jelentkezik.

Senki nem jön. Nincs jelenés.

Persze, hogy nincs. Nincs itt senki. Sehol nem egyértelműbb ez, mint az állítólagos spiritualitás helyén. Amikor nem csendül föl a bensődben semmi. Amikor csak a kiabáló színeket látod, a festett szentek akaratlanul komikusra sikerült arcát. Az Atyaisten úgy néz ki, mint egy druida. Az is. Jólesne a vigasz, de be kell látnom, hogy az odavezető utak közül jó néhány számomra járhatatlan. Itt emberek egy csomót fáradoztak vallásos freskók előállításán, nekem meg halott a feleségem. Aki halott, az halott. Nuku mágikus gondolkodás. Éltem vele pedig, nem tagadom. Nem üritetem ki a szobát, hátha visszajössz és kell neked onnan valami. Aztán megcsinálták helyettem a gondoskodó barátok, de nem győztek le ezzel sem. (367.)

Úgy tűnik, Darius idővel felhagy a háritással, védtelennek mutatja magát, belátja, hogy nem védi meg sem emlék, sem varázslat.²⁹ Védtelen az erdőben, ahová, mert neki „nem jutott vallás” (369), sétálni indul. Ott felidézi kétségbeesett igyekezetét, hogy elfogadja Flora erdőbeli életét, sőt részt vegyen abban, de felidézi ennek az igyekezetnek a kudarcát is; visszaemlékszik, milyen megpróbáltatásokat kellett kiállnia Flora erdejében, hogy Flora mindig egyedül hagyta, lelkileg mindenképp, de gyakran fizikailag is, ő meg persze eltévedt; és elképzei Flora utolsó perceit is az erdőben, az öngyilkosságot. Darius ez alkalommal, talán mert kiállja a fájdalom próbáját, győztesen jut ki az erdőből (előtte azért eltéved egyszer, de rájön, hogy a másik partra tévedt), és így ünnepli az „átkelést”: „Nézzétek, átkeltem a nagy vízen (ezen a patakon), nézzétek a bajnokot!” (400). Úgy tűnik, a köztesség állapotának megélése után lassanként tudatosulnak benne a határok, az őt sodró folyam partjai.

Mikor visszatér a kolostorba, szobájába, a másik ágyon Dajv ül, az angol utazó blogger, „the Hitchhiker” (403), és Kopp, aki „egész életében tartozott valahová” (371), Dajvhoz csapódik, és hagyja, hogy a következő napokban Dajv mondja meg, ez a „magányos ember [...] aki a világ minden táján föltalálja magát” (413), merre vegye az útját. Dajv bevezeti Dariust az utazás pszichológiájába, arról be-

²⁹ A következő szöveghely Radnóti versét asszociál(hat)ja: „egy biztos, hogy semmiféle szárnyas alak nem fog állni mögötted, hogy kardjával [...] megóvjon” (365).

szél, hogy az utazók a halált³⁰ hívják ki maguk ellen, csak éppen „kis adagokban” (426), és hogy úton lenni annyit jelent, „hogy mindig új és újabb szövetségre kell és lehet lépni” (426). Dajvvel az oldalán viszi át Darius Flora hamvait a grúz határon, ahogy említettem, illegálisan.

Darius Potiban búcsút vesz Dajvtól, és eszébe jut, hogy megnézhetné az Ararátot. („Az Ararát. *Építsünk bárkát*” [468]), de míg autóját javítják, napokra egy grúz család fogadja be (a családfő, Davit, Németországban dolgozott), és tereli el szándékától: „Ja igen [...]. Az Ararát. De a Kazbek is szép” (494). Mindenesetre mindkét hegy ködbe burkolódik, nem mutatkozik olyan pont, amelyből új perspektíva nyílhatna Darius számára.

Miközben sok minden, ami korábban nem volt fizikai valóság Darius életében, ténylegessé válik – Darius korábbi értékesítési területén jár, amely ezelőtt csupán virtuális valóság volt számára, még a Bedrossian fivérek is felbukkannak, akiknek a pénze a korábbi regényben komoly konfliktusokat okozott Darius virtuális és nem virtuális világa között –, Flora egyre biztosabban marad nem jelenvaló.

Végül karácsony előtt érkezik Athénba Darius, azt állítja, még egy „átkelést” teljesített, komppal jött Izmirből, bár a komp télen nem jár, aztán átadja „sors[a] irányítását” (580) Aris Stavridisnek. Aris a házában szállásolja el, ahol a megözvegyült Christina is lakik három gyerekével, és pár napra magukra hagyja őket. Darius Christináékkal gyűjtja meg a karácsonyi tüzet, „ezzel elvonjuk a gonosz szellemek figyelmét, és nem rágják a fát, amely a világot tartja” (617–618), magyarázza az asszony. Christina Athént is megmutatja Dariusnak, a múzeumokat, de mesél férje öngyilkosságáról is, a naplójáról, amely férje apjának írt leveleiből áll, és amelyben egy szóval sem említi Christinát vagy a gyerekeket. „Teljesen egyedül volt, erről nem tehetett, és én sem tehettem róla” (634), összegez Christina. Egy másik megjegyzése pedig, közvetve, arra figyelmezteti Dariuszt, aki útja során eljutott az emberi megismerésnek addig a határáig, amely számára elérhető volt,³¹ hogy újra kell rendeznie határait: „És van itt egy határ. Az élők és a halottak között húzódik egy határ. [...] Egy élő nem élhet együtt egy halottal, egyszerűen ez van” (635). Darius egy önmagával folytatott beszélgetésben megfogalmazza, mi hiányzik ahhoz, hogy útja végére érjen: „Mert nekem már illúzióim sincsenek. Ezért nem találsz haza. Igen, ezért” (651). Az illúziókat érvelésem képként, mentális reprezentációként engedi értelmezni: Darius azért nem talál haza, mert nincs képe egy Flora nélküli jövőről.

³⁰ Nádori Lília fordításában a sorsot.

³¹ Vö.: „Mint amikor valaki hosszú idő után visszatér Kelet távoli végeiből, vagy akárhonnét, és van, amire emlékszik, másra meg már nem annyira” (589). Az eredetiben a *wissen* ige magában foglalja a tudást is, vagyis „van, amit még tud, mást már nem annyira”: „Als würde einer nach langer Zeit zurückkehren von den Rändern des Orients oder woandersher, und manches noch wissen und anderes nicht mehr so genau” (601).

Ugyanakkor kész újra önállóan cselekedni, felelősséget vállalni magáért. Kisértál Arisszal a temetőbe, aki anyja születésnapján mindig felkeresi annak sírját, de nem hagyja magát rábeszélni egy közös üzleti útra, elbúcsúzik Christinától, és újra nekiindul, hogy eltemesse a feleségét.

Az ár, amely eddig sodorta, demonstrálók felvonulásába torkollik. Autója megreked a tömegben, „se előre, se hátra” (659), amikor pedig Odát véli megpillantani a tömegben, és hirtelen kicsapja a kocsí ajtaját, és megüt egy gyereket, a dühödött tömeg ráveti magát. Nem Orpheusszal azonosítja magát, akit a menádok téptek szét, hanem a sok asszonyt megerősztoló Zeusszal: „Most bosszút állnak rajtad” (662). Végig kell néznie, ahogy autóját, (utolsó) menedékét, „védőburkát”³² roncsosá veri a tömeg. Am épp a határtalan fenyegetettség állapotában fogalmazódik meg benne egy kép, egy kép Flora eltemetéséről: „elviszlek az Etna tetejére, és bedoblak a kráterbe, hogy soha többé senki ne emelhessen rád kezét. Ez csak most jutott eszembe” (666–667). A képet egy másik követi, Floráról, „[d]erűs, egyetértő nevetés” (667), ahogy „fiatalon és szépen” (667) fut egy csapat fiatal lánnyal. Két kihunyó vulkán (az Ararát és a Kazbek) után egy működő, amelyet már a nászútjukon is szerettek volna látni – Darius az Etnával találja meg az átváltoztatás helyét. Az elvesztett átváltoztatását értelmezésemben egy olyan struktúrára bízta, amely a levegőt tüzzé, a tüzet „vízzé” és a „vizet” kővé alakítja.

A temetés terve kapcsolódik Flora utolsó bejegyzéséhez. Darius a tűzbogarakat idézi, de az olvasónak, a magyarnak legalábbis, eszébe jut(hat) a magyar irodalom egy jelentős verse, Pilinszky János *Apokrifje*. Több kapcsolódási pont mutatható ki, így például a nyelv- és beszédnélküliség,³³ illetve a bábeli nyelvzavar,³⁴ amely Flora tapasztalata is volt, az elhagyatottság,³⁵ s gondolatmenetem szempontjából talán a legfontosabb közülük az emberromboló kapcsolatnélküliség:

³² Vö.: „Úgyis mindig az autó volt az a hely, ahol a legnagyobb biztonságban éreztem magam” (65).

³³ „Szavaidat, az emberi beszédet

én nem beszélem. [...]

Nem értem én az emberi beszédet,

és nem beszélem a te nyelvedet.

Hazátlanabb az én szavam a szónál!”

³⁴ „Nincs is szavam.

Iszonyu terhe

omlik alá a levegőn,

hangokat ad egy torony teste.”

³⁵ „Mert elhagyatnak akkor mindenk.”

Sehol se vagy. Mily üres a világ.
Egy kerti szék, egy kinnfeledt nyugágy.
Éles kövek közt árnyékom csörömpöl.
Fáradt vagyok. Kimeredek a földből.

3
Látja Isten, hogy állok a napon.
Látja árnyam kövön és kerítésen.
Lélekzet nélkül látja állani
árnyékomat a levegőtlen présben.

Akkorra én már mint a kő vagyok;
halott redő, ezer rovátka rajza,
egy jó tenyérnyi törmelék
akkorra már a teremtmények arca.

Ez a konnotáció azt is sugallja, hogy Darius fájdalma, amelyet Flora elvesztésével él át, hasonló Flora kapcsolatfájdalmaihoz:

Csak most az egyszer szólhatnék veled,
kit úgy szerettem. Év az évre,
de nem lankadtam mondani,
mit kisgyerek sír deszkarésbe,
a már-már elfuló reményt,
hogy megjövök és megtalállak.
Torkomban lüktet közeled.
Riadt vagyok, mint egy vadállat.

Darius azt is el tudja képzelni, hogy a vulkánba veti magát. De bízzunk benne, hogy ez a kép mentális kép marad, és mikor a kapcsolatnélküliség „törvényét” elfogadva a kővé és hamuvá lett Florát egy olyan erőre bízva, amely talán képes őt ismét tüzes és áradó, vagyis élő anyaggá változtatni, felismeri és elfogadja, hogy az élet törvénye a változás, hogy megtanul – végezetül újra Rilkét, a nagy Orpheusz-alkotót idézve, szó szerinti fordításban – az átváltozásba belemenni, és abból kijönni,³⁶ az egykor külsőt a belsőben megőrizni, vagyis reprezentálni.

³⁶ Vö. II/29: „Geh in der Verwandlung aus und ein.”

Bibliográfia

- A költők segítették a depresszió megértésében*, <http://mno.hu/grund/terezia-mora-1250391>, letöltve: 2015. 01. 15.
- MORA, Terézia (2009), *Der einzige Mann auf dem Kontinent*, München, Luchterhand.
- MORA, Terézia (2011) *Az egyetlen ember a kontinensen*, ford. NÁDORI Lívía, Budapest, Magvető.
- MORA, Terézia (2013), *Das Ungeheuer*, München, Luchterhand.
- MORA, Terézia (2014), *A szörnyeteg*, ford. NÁDORI Lívía, Budapest, Magvető.
- FREUD, Sigmund (1969–75), *Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten, Studienausgabe*, Alexander MITSCHERLICH–Angela RICHARDS–James STRACHEY (szerk.), Frankfurt am Main, Fischer, Ergänzungsband, 205–215.
- JOVCHELOVITCH, Sandra (1996), In Defence of Representations, *Journal for the Theory of Social Behaviour*, 2, 121–135.
- CAST, Verena (1988), *Trauern: Phasen und Chancen des psychischen Prozesses*, Stuttgart, Kreuz Verlag.
- POLCZ Alaine (2000), *Gyászban lenni*, Budapest, Pont.
- PROPSZT, Eszter (2012), *Be-Deutung und Identität. Zur Konstruktion der Identität in Werken von Agota Kristof und Terézia Mora*, Würzburg, Königshausen & Neumann.
- PROPSZT, Eszter (2015), Krisendarstellung in Terézia Mora, 'Der einzige Mann auf dem Kontinent', in Szabolcs JÁNOS–SZATMÁRI–Ágota NAGY (szerk.), *Krisen als Wendepunkte*, Wien, Praesens Verlag, 173–182.
- WINNICOTT, Donald W. (2004), *A kapcsolatban bontakozó lélek: Válogatott tanulmányok*, PÉLEY Bernadette (szerk.), Budapest, Új Mandátum.

Beszéd és írás viszonya Hans Christian Andersen *Improvisatoren* című regényében

Hans Christian Andersen neve meseíróként íródott be az európai köztudatba. Kevésbé ismert körülmény, hogy Andersen a mesék mellett más műfajokban is eredményesen kísérletezett, többek között színműveket, verseket, regényeket is írt. A nemzetközi elismertséget számára – nem mellékesen – éppen első regénye, az 1835-ben írt *Improvisatoren* [A rögtönző]¹ hozta meg, amelyet Rómából hazatérve, friss itáliai élményeinek hatása alatt vetett papírra. A dán irodalom első művészregényéről van szó, amely ábrázolásának középpontjába a romantikus zseniesztétika kulcsfiguráját, a költőt állítja. A romantikus művészet létmódja beszédalapú, a hang rendszerint prioritást élvez a betűvel szemben. Így értelem-szerűen a regény főhőse, a költő Antonio is olyan művészi önkifejezési formát keres, amelyben az eleven, hús-vér személyiség teljes súlyával lehet jelen. Ennek jegyében, a cselekmény előrehaladtával, előadásmódja fokról fokra látszik távolodni a textualitás lenyomatát még erősen magán viselő felolvasásoktól; fejlődése mindinkább az élőbeszéd-szerűség retorikájában rejtőző lehetőségek kiaknázása felé halad. Andersen regénye illusztratív példája a szóbeliség és az íráskultúra egymást átható, több évszázados alakulástörténetének, amelynek megértéséhez kitűnő kiindulópontokat kínál napjainkban a hermeneutika, a recepcióesztétika és a dekonstrukció (Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss, Geoffrey Hartman, Jacques Derrida és mások) gazdag elméleti irodalma.

Az *Improvisatoren* előadásmódja a retrospektív énelbeszélés narratológiai hagyományára épül. A cselekmény mozgása lineáris vonalú, a beszédhelyzet és a nézőpont egy pillanatra sem válik el egymástól, minden szituációt kizárólag az énelbeszélő szemszögéből látunk. A történetben nincsenek előre- vagy hátraugrások, a gyakori színtérváltozások sem bontják meg a kronológia szukcesszív rendjét. Ezek az elbeszéléstechnikai elemek akarva-akaratlanul elősegítik az anderseni

¹A regény magyarul *A művész szerelme* címmel 1930-ban jelent meg Budapesten, Margittay György tolmácsolásában. A fordítás egy erősen lerövidített változatban látott napvilágot, így alkalmatlan arra, hogy igényes szövegelemzés alapjául szolgáljon. Ezért a fontosabb dán idézeteket lábjegyzetben saját nyersfordításaimmal kísérem.

írói koncepció érvényesülését, amely a művészet, a szerelem vagy a természet jelenségeit kizárólag az alkotó szubjektum látószögéből, az ő egyéni szemléletének szűrőjén keresztül engedi érvényre jutni. Andersen értelemszerűen szoros szálakkal kapcsolódik az egykorú német, elsősorban a jénai romantika törekvéseihez, ebből adódóan az *Improvisatoren* alteregó-hőse, Antonio is csak ebből a gondolati koordináta-rendszerből válik értelmezhetővé.

A német kora romantika megközelítésében a költő az egyetlen létező a földön, aki – veleszületett zsenialitásából adódóan – az emberiség számára újra átélhetővé képes varázsolni az antikvitás után megszűnt egységélményt. Friedrich Schiller *Die Teilung der Erde* [A föld felosztása] című versében részletesen elbeszéli, miként szerezte meg a poéta ezt a privilegiált státuszt. Itt arról van szó, hogy annak idején Zeusz hogyan mérte ki az egyes tevékenységi körök profiljának megfelelően az emberek számára a Föld kincseit. Mivel a költő a felosztásból véletlenül kimaradt, az Olümposz ura csak úgy kárpótolhatta, hogy az égben állandó lakhelyet biztosított maga mellett a számára. Ez a különleges perspektíva tette aztán alkalmassá a szerencsés kiválasztottat arra, hogy eksztatikus vízióiban embertársai elé tárhassa az aranykor végén elvesztett egészt. Az elhivatott Antonio is arról számol be, hogy már gyermekéveiben különös álmai *voltak*, melyeket esetenként saját fantáziájából egészített ki. Gyorsan híre ment így, hogy ő csak Isten gyermeke („*Guds Barn*”) lehet (ANDERSEN 2004, 25). Az álom nyelve pedig, novalisi értelemben, egyben a költészet nyelve is. Így amikor édesanyjával sétálgatva, egy szinte árkádiai hangulatú környezetben szem- és fültanúja lesz annak, ahogy egy kisfiú hangszerkísérettel verseket ad elő, máris eldőlni látszik rendeltetése a földön. Ezért buzdítja őt rögtönzésre festő barátja, Federigo, aki szerint Antonio is született költő, csak meg kell tanulnia versebe szedni a mondandóját: „*Du er jo ogsaa en lille Poet! Du maa lære at sætte Dine Taler i Vers!*”² (ANDERSEN 2004, 25). Antonióban két olyan dolog tudatosul itt, amely később alapvetően határozza majd meg a romantikus költő profiljának alakulását. Mert egyfelől a poéta, originális tehetségéből adódóan ösztönös módon, tehát „rögtönözve” alkot, másfelől pedig a romantikus művész szemléletében a zene és a költészet ősidők óta egymástól elválaszthatatlan.

Antonio költővé válásának második fontos állomását a korábbi költői példaképpel, Petrarcával és Dantéval való megismerkedése jelenti. A dantei olvasmányélmény hatására írja meg élete első valódi versét: „Dante og hans udødelige Værk blev saaledes mit første Digt, som jeg nedskrev paa Papiret”³ (ANDERSEN 2004, 65). Iskolatársa, Bernardo mesterinek találja ezt a Dante-utánérzést („Bernardo

² „Tulajdonképpen te magad is egy kis költő vagy! Csak meg kell tanulnod versebe szedni a mondandódat!”

³ „Dante alapján, az ő halhatatlan művéből kerekedett ki az első versem, melyet papírra vettem.”

hørte mit Digt og fandt det ganske mesterligt”),⁴ s kijelenti, hogy Antoniónak feltétlenül el kellene szavalnia költeményét az iskolai ünnepségen (ANDERSEN 2004, 65). Antonio vonakodik, erre Bernardo úgy reagál, hogy akkor engedje át neki a szerző és az előadó jogát. Antonio nem utasítja el a javaslatot; ő maga aztán a rendezvényen egy másik költeményével lép fel. A „plagizálás” tehát a szerző engedélyével történik, hiszen Antonio önként megy bele a játékba. Bár őt is megtapsolják, igazi sikert végül csak Bernardo arat, mégpedig Antonio versével: „Dristig og stolt fremsagde han mit Digt om Dante [...] Det meest eenstemmige Bifald tilfaldt ham”⁵ (ANDERSEN 2004, 67). Antonio meglepetten állapítja meg magában, hogy a hallott verset egészen újszerűnek érezte ahhoz képest, mint amikor még ő olvasta fel azt barátjának.

Hans Robert Jauss Italo Calvino *Ha egy téli éjszakán egy utazó* [Se una notte d’inverno un viaggiatore, 1979] című művének elemzése közben idézi fel azt az érdekes szituációt, amikor az író főhős, Silas Flannery arról értesül, hogy Japánban egy kiadó megszerezte regényei alapképletét (JAUSS 1997, 241–242). A kulcs birtokában aztán zavartalanul megkezdődhet a Flannery-művek sorozatgyártása. A kárvallott Silast azonban tartós felháborodás helyett csak egyfajta különös izgalom keríti hatalmába. Elképzeli japán hasonmását, amint valamelyik történetét éppen a saját habitusának megfelelően hangszereli át. Rádöbben, hogy ezek az olcsó másolatok olyan kifinomult és titkos bölcsesség hordozói, melynek az igazi Flannery-művek teljes híjával vannak. Ha tehát az ismétlődő úgy képes megőrizni a maga identitását, hogy közben a befogadás aktusában mégis valami merőben mássá változik, akkor maga a műalkotás olyan természetű dolog, amely a változó feltételek mellett mindig másképp mutatkozik meg (GADAMER 1984, 115). A szituáció kapcsán Antonio nemcsak arra döbben rá, hogy még a szó szerinti ismétlés sem azonos az eredetivel, hanem felfedezi a plágium eddig nem sejtett magasabb esztétikai értékét is (JAUSS 1997, 241). Tudatában a „másolat” tehát értelemszerűen felülírja az „eredetit”, mint ahogy ennek gyakorlati lehetőségét korábban már a neves dán kritikus, Georg Brandes is felismerte. Brandes a német romantikus iskoláról írt tanulmányában értekezik arról, hogy noha a „német költészetben több élet van” („Tysklands Poesi mere Liv”), a művészi megformáltság tekintetében mégis a dán viszi el a pálmát. Megállapítja, hogy noha a dán irodalom inkább csak befogadja a német földről érkező témákat, gondolatokat, mégis sokkal biztosabb kézzel ragadja meg és önti formába a kapott anyagot, mint maguk az eredeti szerzők. A brandesi szuggesztio szerint tehát a kópiaelv avatott érvényesítése adott esetben az eredetit felülmúló esztétikai értékeket produkálhat (BRANDES 1900, IV, 201–205).

⁴ „Bernardo meghallgatta költeményemet, s igazán mesterinek találta azt.”

⁵ „Bátran és büszkén szavalta el Dantéről szóló versemet [...]. Egyöntetű tetszést aratott.”

Az eredet és a másolat viszonyának kérdése élénken foglalkoztatja korunk irodalomelméletét. A romantika kapcsán azonban nemcsak az originalitás jelentősége fogalmazódik meg, hanem többek között a befogadói pozíció jelentésképző ereje is. Geoffrey Hartman például ennek kapcsán egyenesen a költő-olvasó viszony fölcserélhetőségét vélelmezi (HARTMAN 1987, 97). Mint láttuk, a Bernardo által előadott költemény ugyan szóról szóra megegyezik Antonio művével, ám azt a befogadás auditív aktusában maga az „eredeti” szerző is szinte „másvalaki” műveként érzékeli. Ebben a folyamatban az olvasó értelemszerűen válhat „szerző”-vé, a szerző pedig ezen a váltóponton az „olvasó” maszkját öltheti magára. Hartman Wordsworth néhány művével kapcsolatban egyenesen úgy véli, hogy benne a költő mint olvasó recipiálható (HARTMAN 1987, 97). Ennek az érdekes felvetésnek lesz kísérleti terepe Andersen regényében Antonio és Bernardo szerepcseréje, hiszen koprodukciójukban lényegében egymás szellemi arcát pillantják meg. A két szerepkör zavartalan átjárhatóságát további energiával táplálja a befogadás módjának a romantikában hangsúlyozottan emfatikus karaktere, amely az átélés, a beleérzés révén korlátlan tereket nyit az olvasó értelemképző kreativitása előtt.

Hans-Georg Gadamer a nyelvhez és kultúránk nyelvi áthagyományozódásához fűződő viszonyunk taglalása közben igyekszik egymástól elhatárolni többek között a recitálás, a felolvasás és a magunkban olvasás fogalmát. A felolvasás lényegét a szöveg igényeihez való folyamatos alkalmazkodás jelenti. Gadamer leszögezi, hogy a felolvasás nem beszéd akkor sem, ha az hangalakban történik. A recitálás sem beszéd, mert ha kívülről (tehát: „fejből”) elmondunk, elszavalunk egy verset, az előadásban akkor sem a beszéd valamely eredeti jellegzetessége kel életre. Ez a szellemi mozdulat ugyanis csupán a szöveg idealitásának emlékeztetben megelevenedő nyelvművészetére vonatkozik. Mégis, amikor egy igazi színészegyeniség tolmácsolásában azt érezhetjük, hogy a művész egy tényleges beszédet reprodukál, az ember megfedkezhet arról, hogy egy megírt szöveg előadásáról van szó. A recitálás eredményessége tehát igazából az előadó színészi képességeitől függ. A jó színész képes lehet arra, hogy szavalatával a nézőben felkeltse a „beszéd” illúzióját, mert az improvizáció művészete ténylegesen hozzátartozik a valódi színészi játékhoz (GADAMER 1993, 265).

Andersen regényében Bernardo fellépése azért fontos, mert színre lépése egyértelmű impulzust jelent Antonio számára ahhoz, hogy saját művészetét a „felolvasás”-tól a beszéd szabadabb világa, az improvizáció felé lendítse. A „recitálás” ebben a tekintetben nyilvánvalóan olyan köztes állapotot jelöl, amely az írott szöveg egyszerű orális reprodukciójától egy lépéssel már eltávolodva, a kifejezetten élőbeszédszerű, rögtönző előadás-technika felé mutat. Fordított alapállásból ugyanezt a felismerést erősíti meg a főhősben az opera-énekesnővel, Annunziatával való megismerkedése is. Antonio már az előadás alatt beleszeret a nőbe, s az élmény hatására azonnal ír is hozzá egy pár soros szerelmi verset. Akárcsak az imént vizsgált jelenetben, Bernardo ezt a felolvasást is tetszéssel nyugtázza: „Jeg maatte

nu læse ham mit Impromptu til hende, han fandt det guddommeligt”⁶ (ANDERSEN 2004, 93). Antonio azonban most már nem éri be ennyivel. Miután magának is elolvassa néhányszor saját versét, igazán jónak találja azt, s most már esze ágában sincs lemondani a szerzői pozícióról. Sőt: a fikcionálás aktusa most éppen arra irányul, hogy kíváncsiságát kielégítve ő maga érzékelhesse, hogy vajon milyen hatást gyakorolna műve a „címzett”-re, a potenciális befogadóra nézve. Elképzelet, ahogy a nő kezébe veszi a lapot, félig levetkőzve elhelyezkedik egy puha selyemszófán, s figyelmesen olvasni kezdi, mit is vetett a papirosra a számára ismeretlen, arctalan szerző: „Hun har sikkert taget det op, tænkte jeg, nu sidder hun halv afklædt paa den bløde Silkesopha [...] og læser hvad jeg nedaandede paa Papiret”⁷ (ANDERSEN 2004, 93). A papírra lehelt költeményen még szinte érződik a test melege, ami arra vall, hogy még a „magában olvasás” aktusa is megőrizhet valamit az élőbeszéd elevenségéből. A lázas fantáziálás végeredménye természetesen az lesz, hogy az elolvasott mű katalizátorként kezd működni, hiszen annak esztétikai értékei a befogadóban élénk érdeklődést ébresztenek – magának a szerzőnek a személye iránt: „Hun maatte finde mit digt smukt! Jeg fremstillede mig hendes Tanker, hendes Lyst til at kjende Forfatteren”⁸ (ANDERSEN 2004, 93).

A romantika művészi gyakorlatában a befogadókonstrukció reflexív dekonstruálása olyan olvasati lehetőségeket produkál, amelyek az olvasott vagy hallott szöveg erős retorizálásán alapulnak. A retoricitás – egy önreflexív hatásfolyamat keretében – a szövegre való visszafordulást jelenti, amely a befogadás aktusában érzékelhetővé teszi, megcsillantja a nyelv hétköznapi jelentéseken túlmutató költői, szimbolikus tartalmait. Ez utóbbi körülmény megfelelő értékelése esetünkben különösen fontos. A romantika művészi létmódja erősen a beszédhez kötött, az alkotás és a befogadás mechanizmusait egyaránt a hang szabályozza. Bernardo az iskolai rendezvényen személyiségének teljes jelenvalóságával kelti életre a papíron néma, halott grafémákat. Az előadásmód könnyedségének, lazaságának benyomása kelti a közönségben az élőbeszéd-szerűség illúzióját, amely valóban meg is alapozza az előadó által remélt spontán hatást. Ez a másodikként vizsgált jelenetben még csak Antonio ábrándvilágának horizontján felsejlő lehetőség, melynek elsődleges oka nyilván a szerző tényleges fizikai jelenlétének hiánya. A „*magunkban történő olvasás*” (GADAMER 1994, 185–186) pedig a romantikus esztétikában receptív szempontból eleve kevésbé bizonyulhat hatékonynak. A fikcionálás aktusában az elképzelt, selyemszófán elnyújtózó nő is nyilván csak „magában” olvas.

⁶ „Fel kellett olvasnom neki a hozzá (az opera-énekesnőhöz) írt rögtönzésemet, melyet ő isteni-nek talált.”

⁷ „Minden bizonnyal felemeli (a lapot), félig levetkőzve elhelyezkedik a puha selyemszófán, s olvassa, amit a papírra leheltem.”

⁸ „Szépnek kellett találnia a költeményemet! Megpróbáltam értelmezni gondolatait, beleélni magamat vágyába, hogy megismerje a szerzőt.”

A befogadói szituáció csak akkor változik majd meg gyökeresen, amikor személyes megismerkedésüket követően Antoniónak ténylegesen is lesz lehetősége arra, hogy a nő előtt egész művészi lényével feltárulkozhasson. A romantikus recepció működési mechanizmusaiban persze maga a létrehozott mű mindig másodlagos jelentőségű az alkotó szubjektum személyes kisugárzásához képest. Ez lesz főként a magyarázata annak, hogy Antonio művészi fejlődése a textualitástól eltávolodva, a szerző személyiségének mindinkább teret adó, az élőbeszéd-szerűség retorikájában rejlő hatáskeltés lehetőségeinek kiaknázása felé halad.

Ezen felismerés felé tereli a főhőst az a momentum is, amikor egy karmestertől felkérést kap, hogy írjon operaszövegeket: „Kapelmesteren sagde mig ogsaa noget Forbindlingt om mit Digt og rakte mig Haanden, idet han opfordrede mig til at skrive Operatexter”⁹ (ANDERSEN 2004, 96). Annunziata azonnal igyekszik őt a reménytelennek tűnő vállalkozásról lebeszélni. Részletesen kifejti, hogy a szöveg sorsa a képi és – főként – a hangzásvilághoz való folyamatos, hasztalan alkalmazkodás. Hiába írja meg a szerző a maga darabját – mondja –, hiszen alighogy készen van, máris jön a zeneszerző a maga ötleteivel. A díszlettervező szempontjait ugyancsak figyelembe kell venni, nem is beszélve a primadonna s különösen az énekesnő speciális igényeiről, aki például megköveteli, hogy az adott versnek *á*-ra kell végződnie, mert ő csak arra tud trillázni. Mindennek eredményeként a szerző koncepciójából – vagyis az eredeti szövegből – jóformán semmi sem marad, ám ha a darab megbukik, a kudarcért mégis elsősorban mindenki őt hibáztatja. A felsorolt veszélyforrásokat látszik kiküszöbölni a romantikus költőnek az élőbeszéd-szerűségre alapozó improvizatóri gyakorlata, amely sikeresen lendülhet át az írott nyelv jelentéstorzító korlátain.

A beszéd és az írás interaktív kapcsolata régóta foglalkoztatja a gondolkodókat, mint ahogy a nyelvi kommunikáció természete is. Hans-Georg Gadamer – a fenomenológia hermeneutikai fordulatáról értekezve – éppen a kora romantika kapcsán hívja fel a figyelmet arra, hogyan bontakozhat ki a nyelv dialogicitásának természete. Külön kiemeli, hogy ebben a párbeszédben nem az egyik vagy a másik beszélő, hanem az interakcióban képződő szemiózis „valamije” szólal meg (GADAMER 1991, 53–65). Ezt a jelenséget jól tükrözi Antonio első átütő erejű rögtönzésének bemutatása a XI. fejezetben, ahol az alkotói folyamatnak már maga Annunziata is aktív részese lesz. A nő a halhatatlanságot adja fel témának: „hun opgav mig Ordet: 'Udødelighed!'” (ANDERSEN 2004, 101). Így meghatározva a gondolati mozgás irányát, az énekesnő lényegében rögtön az impromptu „társ-szerzőjévé” válik. Antonio az instrukciónak megfelelően csupa olyan dologról kezd énekelni, amely a közös kulturális örökség révén részét képezi a kollektív emberi tudatnak. A gitárt pengetve Periklész koráról, Athén és Róma romjairól,

⁹ „A karmester is mondott néhány nyájas szót költeményemről, s kezét rázott velem, amikor felkért arra, hogy írjak operaszövegeket.”

Augustus és Titus hajdani dicsőségéről, Hellász lányairól énekel, nosztalgikus célzást téve a mitikus hésziodoszi aranykor múltba süllyedt „boldog nemzedék”-ére („den lykkelig Slægt”) (ANDERSEN 2004, 101). Az antikvitás történelmi tapasztalatából azonban hangsúlyozottan csak azokat az elemeket aktualizálja, amelyek a jelen befogadói kontextus számára lehetnek igazán relevánsak. Ennek jegyében a megjelenített antik szépségideálba az énekesnőt álmódja bele, aki a dal végére lelki szemei előtt egyenesen egy Venus-kép („som et Venusbillede”) idealizált kontúrjaiba tűnik át (ANDERSEN 2004, 102). Ennél is fontosabb azonban, hogy az impromptu konklúziója szerint egyedül a művészet az, ami halhatatlanná tehet. A költői öntudat máris magas fokú kifejeződésének csalhatalan jele az, hogy Antonio üzenete szerint Annunziata előadó-művészete csak a költészet hathatós közreműködésével dacolhat a mulandósággal. Mert amikor az énekesnő ajkán elhal az utolsó hang, legördül a függöny, a csak néhány pillanatig mámoros közönség keblében elföldelt énekhangok műve „holt” („Liig”) valamivé lesz. A poéta közreműködése által azonban új életre kel, vagyis: megint csak egyedül a költő lehet az, aki az énekesnőnek tolmácsolni képes a halhatatlanság üzenetét. Ezt a jelentés-összefüggést látszik nyomatékosítani az Annunziata név bibliai kontextusa is. Már a regény első lapjain olvashatunk utalást arra, hogy Antonio Isten gyermeke („Guds Barn”). Az énekesnő neve nyilvánvalóan az olasz *annunciazione* szóból eredeztethető. Arra az Újszövetség-beli eseményre vonatkoztatható, melynek keretében Gáriel arkangyal kinyilatkoztatja Szűz Máriának, hogy hamarosan életet fog adni Isten fiának. A fenti jelenet kapcsán kézenfekvőnek tűnik az az értelmezés, hogy Annunziata hangja egyfajta visszaverődése, közvetítése Antonio, a költő-Isten szavának.

Az idézett szövegrészben a romantikus tropológia minden szignifikáns jegye megmutatkozik. A szinte nekrofil hatást keltő vízióban a sírból életre kelő holtak szuggesztív képe jeleníti meg Antonio költészetének mindent magával ragadó erejét, amely valósággal abszorbeálni látszik Annunziata énekművészetét. E finom gondolati elmozdulás révén tehát itt már nemcsak az énekesnő iránti csodálat, hanem a vele való rivalizálás felhangjai is megcsendülnek. Maga a jelenet hatásos előrevetítése Annunziata későbbi sorsának, aki a történet vége felé, énekhangját elvesztve előbb művészként hal meg, hogy aztán nem sokkal később testét is elnyelje a sír (HEEDE 2005, 104). Antonio rögtönzésének valódi referenciapontja valójában nem is az ókori szépség és dicsőség tablójának bemutatása, hiszen a különböző jelentéskonstellációkból csupán a költői öntudat és elhivatottság önarcképei rajzolódnak ki. Az ábrázolt recepció folyamatban így mindenütt csak a halhatatlanság ókori ideájából „kivont”, a romantika individuum-központúságát érvényre juttató jelentések nyerhetnek markáns fogalmi karaktert.

A regénystruktúra logikája szerint a „rögtönzést” most ismét a „felolvasás”-nak kellene követnie. Ez a várakozásunk teljesül is, amikor Antonio Nápolyban Marretti professzor feleségének, Santának olvas fel verseiből. Gadamer szerint a fel-

olvasás célja az, hogy valami írottat hallhatóvá tegyen. Ennek során azonban nem törekszik az ember a beszéd közvetlenségére, amely kifejezetten a színpadi világhoz tartozik. Ezért problematikus az, ha valaki túlzott átéléssel, kifejezőerővel olvas. Ez a színész feladata, akinek viszont nemcsak az alakítandó szerepnek kell kifejezőerőt kölcsönöznie, hanem a hozzá szervesen kapcsolódó szövegnek is. A felolvasás aktusa azonban inkább személytelen értelmet igényel, olyan előadásmódot, amelyben a saját hang és a saját beszéd kontingenciája eltűnik. Tehát a hang használata egészében rendelődik alá az olvasásnak (GADAMER 1994, 184). Antonio felolvasásában ezek a kíváncsiak nem teljesülnek. Érzelmileg túlfűtött, nagyon is személyes dikciójában óhatatlanul olvad össze a szerzői és a befogadói pozíció, melyek közül az utóbbi bizonyul erősebbnek. Antonióra olyan felkavaróan hat saját verse, hogy könnyeivel küszködve meg is kell szakítania a felolvasást. A vele azonos érzelmi hullámhosszon mozgó Santa ugyancsak sírásban tör ki, ami viszont lényegében már a kezdet kezdetén megakasztja a befogadás folyamatát: „Jeg begyndte at læse dem for Santa, men midt i det første overvældede mig saa ganske min Følelse, den jeg havde udtalt, at jeg brast i Graad, da trykkede hun mig i Haanden og græde med”¹⁰ (ANDERSEN 2004, 161). Az emfatikus befogadói reakció itt persze már nem a költő művének, hanem kifejezetten személyiségének szól. Jellemző, hogy magukról a versekről innentől kezdve egyetlen szó sem esik köztük. Korábban, az Annunziata ihlette vers kapcsán még arról ábrándozott Antonio, hogy műve elképzelt olvasójára olyan intenzitással fog hatni, hogy a kiválasztott „célszemély” majd kimondottan hozzá, vagyis a szerzőhöz szeretne közelebb kerülni: „jeg fremstillede mig hendes Tanker, hendes Lyst til at kjende forfatteren”¹¹ (ANDERSEN 2004, 94). Most hajdani titkos vágya látszik megvalósulni, hiszen Santát itt kifejezetten a vers trójai falován át megmutatkozó szerzői személyiség extremitása vonzza. Így történhet meg, hogy a következő alkalommal, felindult lelkiállapotában már hevesen meg is csókolja a társasági életben visszahúzódó különként ismert figurát. Antonio azonban megriad Santa szexuális impulzivitásától, s válaszként inkább elmenekül az asszony környezetéből. A József és Putifár bibliai történetére alludáló jelenet szerint az írásképből megszólaltatott hang kétélű fegyvernek bizonyul. A hangzó nyelv beszédalakzataira rátelepedő metakommunikatív jelek döntő módon határozzák meg a dikció karakterét, a szerző pedig – saját versét mélyen átélő olvasóként – eleve alkalmatlannak bizonyul a recepcionalitás érzelmi folyamatainak kontrollálására.

A felolvasás egyfajta köztes forma a valóságos színpadi előadás és ama belső színpadi előadás között, amely – Gadamer kifejezését kölcsönözve – valójában nem is előadás, hanem inkább a nyelv hangzóságának belső hallása („ein inne-

¹⁰ „Olvasni kezdtem Santának, de már első kiejtett szavaim kellős közepén olyannyira maga alá gyűrt az érzélem, hogy sírásban törtem ki. Ekkor megragadta a kezem, és együtt sírt velem.”

¹¹ „...beleéltem magam gondolataiba, vágyába, hogy megismerje a szerzőt.”

res Hören auf das Klangwerden der Sprache”) (Gadamer 1993, 274). Valóságos előadás azonban Antonio következő fontos improvizációja, amely már nem is az intim szférában, hanem a színház nyilvános közönsége előtt zajlik. A rejtőzködő szerző itt – a jénai romantika általános költői módszerének megfelelően – álnéven lép a színpadra. A proposíciókat ezúttal már a közönség soraiból verbuválódó önkéntesek adják: széles körben valósul meg tehát a romantikus „együtt költés” kíváncsként előírt schlegeli gyakorlata. August Wilhelm és Friedrich Schlegel az *Athenäum töredékeiben* [Athenäums-Fragmente, 1798–1800] fejtegeti, hogy a költészetet elevenné és társassá, az életet és a társadalmat költőivé kell tenni. Ennek fogalomkörébe tartozik értelemszerűen a szellemesség átpoetizálása, a művészet formáinak a műveltség legkülönbözőbb témáival való megtöltése, telítése s a humor rezdüléseivel való átlelkesítése is (SCHLEGEL 1980, 280–281). Ennek feladatát oldja meg most sikerrel Antonio, amikor minden megadott témára azonnal képesnek bizonyul verset rögtönözni: *Capri, Nápolyi katakombák, Fata morgana, Tasso, Szapphó halála*. Az előadott darabok közül egyedül a *Fata morgana* nyer a regényben részletes leírást, amely Gerard Lehmann alapos elemzése szerint implicit kifejeződése az elvesztett anya utáni anderseni vágyódásnak (LEHMANN 1976, 199–203). A szerző itt bevallotta saját álomvilágát ábrázolja („Min egen Drømmeverden kunne jeg skildre”), amely az igazi életet a szív mélyén, a délibáb-szerű káprázat világában pillantja meg: „i mit Hjerte boede jo Livets skjønneste Fata Morgana” (ANDERSEN 2004, 181).

A mesészerű történet („eventyr”) egy fiatal halászlól szól, akit gyermekkorában sűrűn látogat egy magát Fantáziának nevező („kaldte sig Phantasia”) kis tündérlány (ANDERSEN 2004, 181). Fantázia ilyenkor kitárja szárnyait, magával ragadja a fiút, s a magasból, egy egészen más perspektívából mutatja meg neki a földi világot. Ahogy a gyermek cseperedik, a tündér látogatásai egyre ritkulnak. Egy reggelen aztán égi tünemény jelenik meg a vízpart felett. A felragyogó szivárvány színeiből új, csodálatos sziget épül, s a délibáb láttán a parton összegyűlt halászok elragadtatott kiáltásban törnek ki: „en ny, underdeilig ø, bygget af Regnbuens Farver [...]. 'Fata Morgana' raabte de Alle” (ANDERSEN 2004, 182).¹² A látvány-élmény ismerős a halászlégény számára, hiszen Fantázia segítségével azelőtt ő maga is alkotott már ilyen képet, ha furcsa, borongós hangulatú vágyódás kerítette hatalmába lelkét. Most újra látni szeretné a tüneményt. Egy este a jelenség fel is tűnik az égen, s a fiú csónakjával kisiklik a nyílt tengerre. Amikor azonban az égi pompa megszűnik, már senki sem látja a csónakot: a fiatal halász – a csodás délibábbal együtt – örökre eltűnik a sötét hullámok között: „den unge Fisker var forsvundet, forsvundet med det skjønne 'Fata Morgana'” (ANDERSEN 2004, 182). A délibábtündér motívuma a három évvel később írt *A vadhattyük* [De vilde Sva-

¹² „...a szivárvány színeiből egy új, csodaszép sziget épült [...]. »Délibáb!« – kiáltottak fel mindannyian.”

ner, 1838] című mesében épül tovább, míg a *Jég tündére* [Lisjomfruen, 1861] című történet befejezésében az élet és halálon túli lét közötti áttűnés finom átmenetei egy újabb alakváltozatban mutatkoznak majd meg.

Az impromptu jól észrevehetően archetipikus szimbólumokkal operál: a négy őselem közül előbb a levegő, aztán a víz motívuma kerül a figyelem előterébe. Ennek megfelelően Fantázia tündér sziluettje is fokozatosan vált át a légies szilfidából a láthatatlan vízitündérbe, a sellőbe. A levegő és a víz toposza egyaránt a szerető-oltalmazó őszanya képzetköréhez tapad. Szilfidaként szárnyai alá veszi, ringatja a fiút, mint ahogy később a maga üreges szerkezetével a csónak is a nyugalmat és biztonságot sugalló bölcső analogonjává válik. A tenger voltaképpen a fiát hívó anya üzenetét tolmácsolja: a halászlegény, megbabonázva az égi tünénytől, ezért száll ladikjával a vízre. A víz pedig talán a legismertebb anyaszimbólum, amely egyszerre reprezentálja az eredetet, a születést, illetve a hozzá való végső megtérést, a halált. Az álomlogika szerint azonban a halászlegény eltűnése („forsvand”) még csak nem is feltétlenül halált jelent. Az „eltűnés” lehet a régóta várt találkozás pillanatát megvalósító finom „áttűnés” is, ahol az élet egyszerűen egy másik létdimenzióban folytatódik tovább. A fájdalmas, hosszú keresés tehát az anderseni vízió szerint nyugvópontra érhet, ahogy azt a német romantika őszanya után sóvárgó, álomittas lírai dokumentumai (Novalis) is gyakran bizonyítják.

Külön említést érdemel a két utolsóként előadott improvizáció, a *Tasso* és a *Szapphó halála*. Andersen ugyan nem olvasta Tassót, de nagyra becsülte az olasz epikus költőt, akinek fő művét többek között Goethe és Ingemann feldolgozásaiból jól ismerte (LEHMANN 1976, 152). A szubjektív átélés élményterében Tasso most Antoniává lesz, mint ahogy magától értetődő természetességgel vált át Leonore is Annunziata figurájába, amikor viszontlátják egymást a ferrarai udvarban: „Jeg skulde improvisere om Tasso, det var mig selv, Lenore var Annunziata, vi saae hinanden ved Ferraras Hof”¹³ (ANDERSEN 2004, 182). Végül, a *Szapphó halálában*, a féltékenység kínjait átélve emlékezik vissza Annunziationak az eszméletlenül fekvő Bernardo homlokára lehelt csókjára. Szapphó szépsége természetesen itt is Annunziationaké, ám szerelmesének mélyen átélt fájdalma már az övé. Ez a fájdalom azonban egy új élményforrásból is táplálkozik, hiszen Antonio az előző este saját szemével és fülével tapasztalta, ahogy Bernardo egy ledér nőcskével megcsalta Annunziationát. Ahogy később a valóságban, úgy az itt előadott darabban is, a történet Szapphó-Annunziata halálával zárul. A sziporkázó ötletgazdagsággal, briliáns módon előadott improvizációkban mindenütt tökéletesen teljesülni látszik a beszéd és a gondolkodás szimultaneitásának romantikus követelménye. A rögtönző beszédmutatványában megmutatkozó emocionális önfegyelem eredményeként ezúttal zökkenőmentesen olvad össze a költés és a befogadás horizontja is.

¹³ „Amikor Tassót kellett improvizálnom, az ő maszkját öltöttem magamra. Lenore szerepét pedig Annunziata töltötte be, amikor éppen a ferrarai udvarban látjuk viszont egymást.”

Már nem az intim szféra, hanem ugyancsak egyfajta közönség lesz a befogadás terepe az iménti improvizációkra replikázó felolvasásnak. Az énelbeszélő ugyanis arról számol be, hogy éppen egy *Dávid* című költeményt fejezett be, amely saját bevallása szerint lelke legmélyéből fakadt, s melynek tematikája ezért igen finoman rezonált saját hangulataira: „Paa denne Tid havde jeg just fuldendt et stort Digt: David, min hele Sjæl havde jeg aandet deri [...]. Mit Hjerte trængte til at udgyde sig, og i David fandt jeg et Stof, der svarade til min Stemning”¹⁴ (ANDERSEN 2004, 230). Az éppen befejezett költeményt, amelynek lekerekítettségében Antonio a vatikáni Apolló-szobor tiszta ártatlanságát érezte kifejeződni, a szerzőn kívül még senki sem láthatta, azt eredetileg az akadémián csak ő maga akarta felolvasni: „Mit Digt vær færdigt [...]. Som en vaticansk Apollo, et ubesmittet kun kjendte af Gud og mig, stod det for mig, jeg glædede mig til den Dag, jeg i Academia Tiberina kunde oplæse det”¹⁵ (ANDERSEN 2004, 230). Közben azonban találkozok barátaival, Francescával és Fabianival, akik arra kérik, hogy előbb nekik mutassa be a verset. Antonio nem zárkózik el a kívánság teljesítése elől, azonban az estélyre váratlanul betoppan Habbas Dahdah, a jezsuita iskola poétikatanára is: „Om Aftenen, da jeg skulde læse det, aflagde just Habbas Dahdah Visit”¹⁶ (ANDERSEN 2004, 230). Antonio megkezdi a felolvasást, de a várt siker elmarad. Szinte mindenkinek van valami kifogása, Habbas Dahdah pedig kinyilvánítja, hogy a verset bizony még csiszolni kellene. A szerzőt a horatiusi mérték betartására figyelmezteti, végül azt a tanácsot adja, hogy hagyja csak még művét érlelődni: „Versene skulde files lidt mere! Sagde Habbas Dahdah. Jeg raader til den Horatiske Regel! Lad bare ligge, ligge og komme til Modenhed”¹⁷ (ANDERSEN 2004, 230). Ezt követően a csalódott Antonio pár perc múlva abbahagyja a felolvasást, s a kandallóba hajítja a lelkéből fakadt verset, amely így hamarosan a lángok martalékává válik: „Hvad jeg havde elsket, trykket til mine Læber [...], kastede jeg fra mig, ind i Kaminen, mit Digt blasede op i de rode Luer”¹⁸ (ANDERSEN 2004, 231). Úgy tűnik tehát, hogy a költővé válás hosszú és keserves folyamata egyfajta identitásválság-sorozatot produkál. A költői alkotás sikerének, mindenkori

¹⁴ „Ez idő tájt fejeztem be éppen egy nagy költeményt, amely a Dávid címet viselte. [...] Egész lelkem benne lélegzett, kicsordulni akaró szívem a Dávid-témában olyan anyagra lelt, amely közös hullámhosszon mozgott hangulatommal.”

¹⁵ „Elkészült a költeményem [...]. Olyan volt a maga érintetlenségében, úgy állt előttem, mint a vatikáni Apollón, szeplőtelenül, melyet jómagamon kívül csak Isten ismert. Örvendeztem annak a napnak, amelyen felolvashattam azt a Tiberina Akadémián.”

¹⁶ „Azon az estén, amelyen fel kellett olvasnom a versemet, éppen látogatást tett Habbas Dahdah.”

¹⁷ „A versezetet egy kicsit csiszolni kéne még! – mondta Habbas Dahdah. Tanácsolom, hogy tartsa magát a horatiusi szabályokhoz! Tegye csak félre egy kicsit, hagyja érlelődni!”

¹⁸ „Azt, amit annyira szerettem, ajkaimhoz szorítottam [...], elhajítottam magamtól, bele egyenesen a kandallóba. Meg is gyulladt költeményem a vörös lángok között.”

eredményességének záloga a produktív befogadás. A műalkotás – gadameri értelemben – nem leképezés, varázslat vagy illúzióteremtés, hanem maga a lét, a mi létünk számára gyarapodó dolog. Nem valamiféle másodlagos tényező, hanem a természeti létezőkhöz hasonlóan „teremtődő természet”-ként („natura naturans”) megy végbe. Ha a költés és a befogadás interaktív aktusában formálódó esztétikai többlet valahol elsikkad, akkor az egyenesen költői mivoltától foszthatja meg a költőt, művének megsemmisítése pedig önmaga megsemmisülése is lesz egyben. A Dávid-kötemény felolvasása kapcsán teremtődött szituáció chiasztikus leképeződése a már elemzett Santa-jelenetnek, ám ezúttal a felolvasás megszakadására nem a szerző-előadónak a befogadóra is átragadó emocionális túlfűtöttsége, hanem a művel azonos érzelmi-gondolati hullámhosszra kerülni képtelen közönség elutasító receptív magatartása miatt kerül sor. Az idézett dán szövegben feltűnő olyan kifejezések, mint a *fuldent* ('befejezett, tökéletes') a *færdigt* ('kész, elkészült, befejezett') vagy az *ubesmittet* ('ártatlan, szeplőtelen'), a klasszicista poétika szótárából származnak, s nyilvánvalóan szöges ellentétben állnak a romantikus költő rutinszerű improvizatóri gyakorlatával. Friedrich Schlegel a már említett *Athenäum töredékek*ben írja, hogy a romantikus költészet még levés közben, alakulófélben van, ez sajátos lényege éppen, az, hogy örökké csak alakulhat, kész és befejezett soha nem lehet (SCHLEGEL 1980, 281). Antonio azonban mintha most „elfeledkezne” erről az arany szabályról. Habbas Dahdah klasszicista szellemi fegyverzetben előálló kritikájára, amely a csiszolást („File”), a horatiusi szabályok betartását („Horatiske Regel”), a folyamatos, hosszú „érlelés”-t („*Modenhed*”) irányozza elő, nem is a romantikus poétika érveivel, hanem csak az elbizonytalanodó klasszicista költő elutasító-megsemmisítő indulatával reagál. Verse, amely az imént még a vatikáni Apolló-szobor tökéletes leképezésének tűnt, most Habbas Dahdah szavainak hatására már csak olyan szobortorzónak látszik, mint amelynek letörték a karját: „Det var, som man alt havde knust mig Armen paa min skjønne Billedstotte”¹⁹ (ANDERSEN 2004, 231). A klasszicizmus íratlan törvénye szerint sorsa így nem is lehet más, mint az enyészet. Maga az ábrázolt jelenet mintha csak az alkotói spontaneitás létjogosultságát elvitató Ludwig Holbergnek mutatna számárfület: Andersen éppen az írott szöveget rendkívül szabadon kezelő olasz *commedia dell'arte* rögtönzésen alapuló gyakorlatára hivatkozva érvel gyakran az improvizációs előadásmód hatékonysága mellett (LEHMANN 1976, 76).

Az egész regényen végigvonul annak aligha véletlen szuggesztíója, hogy Antonio mindig kevésbé sikeres az olyan alkalmakkor, amikor előre megírt versét ő maga olvassa fel, mint amikor művét más adja elő, vagy főként: amikor egyszerűen csak improvizál. Mert a spontán beszéd azt jelenti, hogy beszédünkkel „valami nyitott felé tartunk” (GADAMER 1994, 179), a felolvasás („oplæse”) aktusa

¹⁹ „Ez olyan érzés volt nekem, mintha letörték volna gyönyörű szobrom karját.”

viszont inkább a zártság és a lekerekítettség benyomását kelti. Ez pedig eleve én-idegen Antonio intuitív beállítottságú, romantikus költői alkatától. Ezért nem is tud Habbas Dahdah tanácsaival mit kezdeni. Nem véletlenül kéri Andersen hőseitől korábban Fabiani, majd a balsikerű este után Flaminia, hogy felolvasás helyett inkább rögtönözzön valamit: „Improviseer nu for us!” – „...improviseer nu ogsaa for mig, Antonio!” (ANDERSEN 2004, 235). Antonio esetében a nyelvi kifejezés grafikus képződményei folyamatosan csak torlaszokat állítanak az igazi megértés útjába. Feltűnő, hogy a regényben a verseket szinte mindig közönség, hallgatóság előtt adják elő: a műlélményt tehát döntően auditív módon élik át. A befogadás hangsúlyozottan nem vizuális jellege alapozza meg, hogy az előadó sikere egyenes arányban van a textualitástól való eltávolodás mértékével. Erre utalhat, hogy a balsikerű Dávid-vers után improvizációja Velencéről (II. XI.) ismét nyilvános elismerést kap, míg a regényben utolsóként említett felolvasás a korábbihoz hasonló érdektelenségbe fullad. Ekkor Antonio ismét felolvas verseiből – ezúttal Rosának és Mariának – ám az esztétikai üzenet megint csak nem érinti meg igazán a címzetteket. Maria Antonio benyomása szerint a felolvasás közben egyenesen *szórakozottnak* („adspredt”) tűnt: „Jeg havde læst for hende og Rosa, under Læsningen selv syntes hun mig adspredt”²⁰ (ANDERSEN 2004, 235), s így az előadás megint félbe is szakad. Mindez pedig azt látszik igazolni, hogy az aranykor utáni nosztalgától áthatott európai romantikától korántsem volt idegen a költészet és a zene hajdani egységében feltételezett kezdethez visszatérés igénye s annak hangoztatása, hogy az ihletett művészet voltaképp „a rögtönzés egyszerűségében kereshető” (SZEGEDY-MASZÁK 2011, 7).

A nyugati kulturális hagyomány szerint az írás, a betű, vagyis az értelmes inskripció alakzata „mindig testnek és anyagnak tekintődött, a lélekhez, a lélegzethez képest külsőlegesként, és a lélek és a test problémája is kétségtelenül az írás problémájából származik, s úgy látszik, hogy – inverz módon – tőle kölcsönzi metaforáit” (DERRIDA 1991, 63). Antoniót olyan művészegyéniiségként ismerjük meg, akinek mindig többet jelent a hang, mint a betű. Ennek analógiájára szerelemfelfogásában is sokáig a lélek egyértelműen dominál a test felett: csupán a történet vége felé, különösen a zárókép előzményekből logikusan nem következő kispolgári idilljében mutatkoznak meg a kiegyenlítődség első markáns jelei.²¹

²⁰ „Felolvastam neki (Mariának) és Rosának, ő maga nekem az egész felolvasás alatt szórakozottnak tűnt.”

²¹ Erről részletesebben lásd alábbi tanulmányaimat: GERGYE 2106a; GERGYE 2016b.

Bibliográfia

- ANDERSEN, Hans Christian (2004), *Improvisatoren*, Borgen, Det danske Sprog-og Litteraturselskabs og Forlaget.
- BRANDES, Georg, *Den romantiske skole i Tyskland. Indledning*, in *Samlede Skrifter*, IV, København, Gyldendalske Forlag.
- DERRIDA, Jacques (1991), *Grammatológia*, ford. MOLNÁR Miklós, Szombathely, Életünk Magyar Műhely.
- GADAMER, Hans-Georg (1984), *Igazság és módszer*, Budapest, Gondolat.
- GADAMER, Hans-Georg (1991), *Kora romantika, hermeneutika, dekonstruktivizmus*, Athenaeum, I. füzet, 3–14.
- GADAMER, Hans-Georg (1993), *Kunst als Aussage*, in *Ästhetik und Poetik*, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- GADAMER, Hans-Georg (1994), *Hang és nyelv*, in *A szép aktualitása*, Budapest, T-Twins.
- GERGYE László (2016a), A test „írása” és a lélek „beszéde” (H. C. Andersen: Improvisatoren), *Kalligram*, 25. évf., 125–131.
- GERGYE, László (2016b), *Body „writing” and soul „speech”, Hans Christian Andersen’s Improvisatoren*, *Danske Studier*, 2016, 159–172.
- HARTMAN, Geoffrey (1987), *The Unremarkable Wordsworth*, London, Methuen.
- HEEDE, Dag (2005), *Hjertebrødre: krigen om H. C. Andersens seksualitet*, Odense, Syddansk Universitetsforlag.
- JAUSS, Hans Robert (1997), *Egy posztmodern esztétika védelmében*, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – hermeneutika*, Budapest, Osiris.
- LEHMANN, Gérard (1976), *Improvisatoren og H. C. Andersens første Italienrejse*, Odense, Odense Universitetsforlag.
- SCHLEGEL, August Wilhelm–SCHLEGEL, Friedrich (1980), *Athenäum töredékek*, in *Válogatott esztétikai írások*, ford. TANDORI Dezső, Budapest, Gondolat.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2011), Az első szótól az utolsóig. Regényművészet és íráskultúra, *Filológiai Közöny*, LVII (1), 5–28.

Számunk szerzői

BODROŽIĆ, Marica (1973) Dalmáciában született, 1983 óta Németországban élő, szabadúszó író. Regényt, novellát, esszét, de lírát is publikál, korábban kulturális antropológiát, pszichoanalízist és szlavisztikát hallgatott, s már a 90-es évektől kezdődően jelennek meg írásai. Munkásságát számos díjjal és kitüntetéssel, köztük 2007-ben a Berlini Művészeti Akadémia Irodalmi Díjával (Literaturförderpreis der Akademie der Künste Berlin) és 2013-ban az Európai Unió Irodalmi Díjával (European Prize for Literature) ismerték el. Legutóbbi regénye *Das Wasser unserer Träume* [Álmaink vizei] címmel 2016-ban jelent meg.
Hivatalos weboldal: <https://www.marica-bodrozic.de>

GERGYE László (1960) az ELTE BTK XVIII–XIX. Századi Magyar Irodalomtörténeti Tanszékének docense. Fő kutatási területe a 19. századi magyar és skandináv irodalom. Legutóbbi könyve: *A dán regény aranykora* (Budapest, Universitas, 2015).
e-mail: dr.gergye@freemail.hu

HAMMER Erika (1968) a Pécsi Tudományegyetem Germanisztikai Intézetének adjunktusa. Kutatási területei: a kortárs német nyelvű irodalom, a kultúra- és médiatudomány kérdései, az irodalmi élet műhelyei. Az utóbbi években számos publikációja jelent meg az interkulturális irodalom tárgykörében, illetve az irodalmi modernségre és a romantikára vonatkozóan.
e-mail: hammer.erika@pte.hu

KRAUSE, Stephan (1975) a lipcsei Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa kutatója, német, francia, angol és magyar nyelven publikál. 2008-ban Berlinben szerzett doktori fokozatot Frank Hörnigknél. Kutatási területei: a 19. századi, valamint a kortárs magyar és német irodalom kelet-közép-európai kontextusban, a poétika és politika kapcsolatai, valamint a testpoétikák.

Legutóbbi könyve „*Az újrafelhasznált anyag a lényeg.*” *Richard Wagner magyarországi jelenléte és recepciója* címmel jelent meg (Budapest, Kijárat, 2016).
e-mail: stephan.krause@leibniz-gwzo.de

RITZ Szilvia (1971) a Szegedi Tudományegyetem Osztrák Irodalom és Kultúra Tanszékének tudományos főmunkatársa. Kutatási területei: a századfordulós és kortárs osztrák irodalom, az identitáskutatás, valamint az autobiográfia-kutatás. Legutóbbi könyve *Die wachsenden Ringe des Lebens. Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur* címmel jelent meg (Wien, Praesens Verlag, 2017).
e-mail: szilvia.ritz@gmail.com

SATA Lehel (1973) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének adjunktusa, a *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* felelős szerkesztője. Jelenlegi főbb kutatási területei: a kortárs (elsősorban kísérleti) irodalom, képregény- és médiaelméletek, retorika és intermedialitás. Legutóbbi könyve *Paradox und mystische Sinnlichkeit – Angelus Silesius Cherubinischer Wandersmann im Lichte der Theosophie und Sprachphilosophie Jacob Böhmes* címmel jelent meg (Hamburg, Verlag Dr. Kovač, 2016).
e-mail: sata.lehel@pte.hu

SCHAUER Hilda (1953) a Pécsi Tudományegyetem Német Nyelvű Irodalmak Tanszékének docense. Kutatási területe a kortárs német nyelvű próza, a fotóregények és a historiográfiai metafikciók. 2010-ben jelent meg *Postmoderne Erzählweisen aus kulturwissenschaftlicher Sicht. Studien zu Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald und Urs Widmer* című tanulmánykötete.
e-mail: schauer.hilda@pte.hu